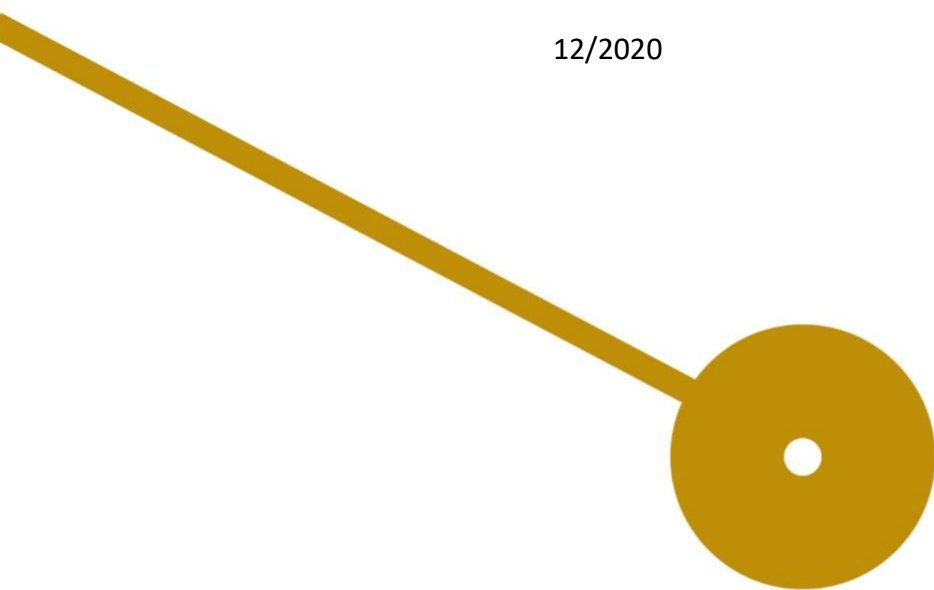




Os caminhos da coreografia no
teatro musical: as trajetórias
artísticas de Agnes de Mille,
Jerome Robbins, Bob Fosse e
Susan Stroman
Marianna Chaves

12/2020





MESTRADO
ARTES CÉNICAS
INTERPRETAÇÃO E DIREÇÃO ARTÍSTICA

Os caminhos da coreografia no teatro musical: as trajetórias artísticas de Agnes de Mille, Jerome Robbins, Bob Fosse e Susan Stroman

Marianna Chaves

Dissertação apresentada à Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Cénicas, especialização em Interpretação e Direção Artística.

Professora Orientadora
Claudia Marisa Silva de Oliveira

Professor Coorientador
Rubens Rodrigues Lima Junior

12/2020

Dedico este trabalho à minha mãe, Liana Chaves, uma grande artista, professora e pesquisadora, que será sempre uma fonte de inspiração constante na minha vida. Durante toda sua vida pude acompanhar o seu fazer artístico e sua luta para desenvolver no Brasil uma educação voltada para a valorização das artes. Ela me ensinou tudo o que sei e sempre me incentivou a estudar, pois só assim eu construiria a melhor trajetória dentro das artes cênicas. Seu esforço para me dar sempre a melhor educação me trouxe até aqui. Juntas sonhamos com a realização deste mestrado e sei que onde estiver estará felicíssima por esta conquista!

Agradecimentos

A Deus, meu Anjo da Guarda e Nossa Senhora de Fátima, meus protetores. À minha mãe, Liana Chaves, que me apoiou desde o princípio e fez de tudo para que eu viesse para Portugal realizar este mestrado.

Ao amor da minha vida, parceiro de todas as horas, Ivan Salomoni, por todo amor e compreensão. Durante este mestrado nos conhecemos, namoramos, noivamos e casamos. Ivan esteve presente desde o início, me ajudando e me dando suporte de todas as formas para que eu alcançasse todos os meus objetivos e continuasse com o meu sonho. Na escrita desta dissertação, seu apoio, ajuda com as traduções e todas as nossas discussões sobre o tema foram fundamentais.

À minha orientadora, Professora Dra. Claudia Marisa, que desde o início do mestrado me incentivou e me apoiou em todo o meu percurso acadêmico. Através dela, pude acompanhar os ensaios de uma ópera realizada pelos alunos da Pós-Graduação de Ópera e Estudos Músico-Teatrais e também tive a oportunidade de fazer uma disciplina de criação coreográfica da Pós-Graduação de Dança Contemporânea, que a mesma lecionou. Agradeço imensamente por ter aceitado ser minha orientadora desde o princípio. Seus conhecimentos sobre dança e coreografia foram indispensáveis para a escrita desta dissertação.

Ao meu coorientador, Professor Dr. Rubens Lima Junior, que tenho tido o privilégio de acompanhar desde a minha graduação na UNIRIO. Nesta instituição participei do projeto UNIRIO Teatro Musicado, que o mesmo coordena, como estagiária de produção do espetáculo “O Mambembe” e aprendi muito sobre a criação dentro do teatro musical. Agradeço muitíssimo por ter aceitado ser meu coorientador e auxiliado na escolha dos coreógrafos e dos espetáculos a serem estudados, além de ter contribuído consideravelmente para esta pesquisa com seus conhecimentos acerca do teatro musical.

Agradeço aos dois principalmente pela grande parceria e pelo trabalho em equipe. Foi uma honra ter sido orientada por dois professores tão generosos e que amam o que fazem. Obrigada por todo apoio, disponibilidade, presteza e pelo enorme compartilhamento de conhecimentos para que esta pesquisa fosse concluída e para o meu desenvolvimento profissional e pessoal.

À diretora do mestrado, Professora Dra. Maria Manuela Bronze, pelo auxílio em todas as etapas deste percurso acadêmico.

À Professora Dra. Sônia Maria da Costa Passos, pelo apoio e ajuda com as regras da APA na escrita desta dissertação.

Aos professores e colegas do mestrado de Artes Cênicas da ESMAE, por todo o processo de aprendizagem compartilhado nos últimos dois anos.

Aos amigos Adriana Martuscelli, Felipe Collyer, Gabriela Ehrenbrink, Gustavo Fonseca, Hélcia Macedo, Natália Amaral, Tatiana Dias Gomes e Valeska Picado, sem os quais eu não teria chegado até aqui.

Resumo

A presente pesquisa tem como objetivo traçar um panorama histórico do Teatro Musical apresentando os caminhos trilhados pela coreografia. Analisando a trajetória dos musicais, percebemos a evolução da dança, que nos últimos anos tornou-se um elemento dramático dentro dos espetáculos. Neste contexto, notamos que um dos fatores essenciais para que isso ocorresse foi o surgimento e a evolução dos diretores-coreógrafos. Dessa forma, observando as biografias dos coreógrafos Agnes de Mille, Jerome Robbins, Bob Fosse e Susan Stroman, analisamos os seus musicais: “Oklahoma!”, “West Side Story”, “Sweet Charity” e “The Producers”, respectivamente. Além disso, discorremos sobre a adaptação das coreografias do Teatro Musical da Broadway para o Filme Musical de Hollywood, visto que todos estes espetáculos tiveram as suas versões cinematográficas criadas pelos próprios coreógrafos.

Palavras-chave

Teatro Musical; Coreografia; Coreógrafos, Diretores-coreógrafos; Dança; Filme Musical.

Abstract

This research aims to trace a historical panorama of the Musical Theatre presenting the paths taken by the choreography. Analyzing the musical trajectory, we noticed the evolution of dance, which in recent years has become a dramatic element inside the shows. In this context, we notice that one of the essential factors for this to appear was the emergence and evolution of the director-choreographers. Thus, looking at the biographies of choreographers Agnes de Mille, Jerome Robbins, Bob Fosse and Susan Stroman, we analyze their musicals: "Oklahoma!", "West Side Story", "Sweet Charity" and "The Producers", respectively. In addition, we expatiated about the adaptation of the Broadway Musical Theater choreographies to the Hollywood Musical Film, since all of these shows had their cinematographic versions created by the respective choreographers.

Keywords

Musical Theatre; Choreography; Choreographers; Director-choreographers; Dance; Musical Film.

Índice

<i>O que é teatro musical?</i>	1
<i>A história do teatro musical</i>	4
Como tudo começou.....	4
O nascimento do musical moderno nos Estados Unidos da América.....	12
A “corrida” americana e inglesa no século XX.....	17
O equilíbrio entre as produções americanas e inglesas no século XXI	35
<i>Pelos caminhos da coreografia</i>	38
A dança como elemento dramático do teatro musical	40
<i>Um olhar mais atento:</i>	47
Agnes de Mille	47
Oklahoma!	59
Jerome Robbins	66
West Side Story.....	78
Bob Fosse	83
Sweet Charity	93
Susan Stroman	96
The Producers.....	105
<i>A transição do teatro musical da Broadway para o filme musical de Hollywood</i>	110
Oklahoma!, West Side Story, Sweet Charity e The Producers em suas versões cinematográficas: a adaptação das coreografias para o cinema	113
<i>Conclusão</i>	115
<i>Bibliografia</i>	120
<i>Videografia</i>	124

Introdução

Eu lembro até hoje da primeira vez que assisti um grande musical. No início de 2011, eu tinha acabado de me mudar para o Rio de Janeiro/Brasil para estudar Artes Cênicas na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) e tinha estreado no Teatro Oi Casa Grande o musical “Um Violinista no Telhado” (“Fiddler on the Roof”, de Jerry Bock e Sheldon Harnick). Era a versão brasileira com direção de Charles Möeller e Cláudio Botelho. Daquele dia em diante, eu sempre soube que queria trabalhar com teatro musical.

De lá para cá, alguns anos se passaram, assisti diversos espetáculos musicais no Brasil, na Inglaterra e também em Portugal. Participei de alguns musicais como atriz e outros como integrante da produção (“O Mambembe”, do Projeto Unirio Teatro Musicado, em que fui estagiária de produção e “Tra-la-lá”, em que fui assistente de produção). No Rio de Janeiro, terminei minha graduação em Artes Cênicas (Interpretação) na UNIRIO, fiz alguns cursos sobre teatro musical no Centro de Estudos e Formação em Teatro Musical (CEFTEM), assim como fiz a pós-graduação em Preparação Corporal para as Artes Cênicas na Faculdade Angel Vianna (FAV). Minha monografia naquela ocasião foi sobre a preparação corporal e a direção de movimento do “Tra-la-lá”¹ e foi intitulada: A preparação corporal no teatro musical infantil: a experiência do espetáculo “Tra-la-lá”.

Desde a minha infância, a dança, a música, o circo e o teatro sempre estiveram atrelados. Paralelamente aos cursos de teatro, sempre fiz aulas de dança: balé clássico, dança contemporânea e, nos últimos anos, o sapateado também fez e faz parte do meu vocabulário de movimentos. Além disso, também fiz aulas de circo, me aprofundando nas acrobacias aéreas (tecido e lira) e na perna-de-pau, assim como de teoria musical e de violino.

¹ O musical “Tra-la-lá” foi um espetáculo infantil que estreou na cidade do Rio de Janeiro em 2017. Teve direção geral de Ana Paula Abreu, direção de movimento de Eléonore Guisnet-Meyer e direção musical de Marcelo Rezende.

Em 2016 comecei a dar aulas de teatro no Rio de Janeiro e em São Gonçalo (RJ). De lá para cá, trabalhei em diversas instituições de ensino, nas cidades de João Pessoa e Cabedelo (PB) e também no Porto, em Portugal, dando aulas de teatro, dança e circo. Assim, estas linguagens artísticas sempre estiveram presentes e interligadas na minha trajetória.

A dança e as coreografias sempre me fascinaram, por isso no mestrado decidi me debruçar sobre os coreógrafos e sobre a história do teatro musical e da coreografia, fazendo uma análise narrativa da dramaturgia do corpo nos musicais “Oklahoma!”, “West Side Story”, “Sweet Charity” e “The Producers”, coreografados por Agnes de Mille, Jerome Robbins, Bob Fosse e Susan Stroman, respectivamente.

É importante salientar que esta dissertação está sendo escrita durante a pandemia de COVID-19 (2020) e, portanto, diversas mudanças estão ocorrendo, não só na vida cotidiana das pessoas, mas também na vida cultural e teatral. Nesse momento, a maior parte dos teatros do mundo estão fechados e as maiores produções de teatro musical estão paradas. O teatro, e sobretudo o teatro musical, não acontece com pouco público e distanciamento social. As produções de espetáculos musicais precisam de muito público e grandes equipes, compostas por elencos, produtores e técnicos.

Apresentar um panorama histórico significa dar importância a algumas coisas e deixar outras tantas de fora. Assim, quero deixar registrado que, para mim, não é fácil pegar tantos anos de história e memória artística e tirar apenas as partes que interessem para a pesquisa.

Esta dissertação tem como propósito estudar o desenvolvimento da dança dentro dos musicais. Na Broadway, a dança começa a se desenvolver a partir do século XVIII, passa pela introdução da coreografia de balé, e a partir daí começa a fazer parte da dramaturgia dos musicais. A proposta é analisar as coreografias de alguns dos mais relevantes coreógrafos do teatro musical: Agnes de Mille, Jerome Robbins, Bob Fosse e Susan Stroman, e seus respectivos espetáculos, “Oklahoma!”, “West Side Story”, “Sweet Charity” e “The Producers”. Consideramos também que estas coreografias foram adaptadas para o cinema pelos próprios coreógrafos, o que certamente exigiu uma série de mudanças na criação dos filmes musicais.

Esta dissertação é dividida em cinco partes, sendo a primeira sobre o que é o teatro musical e como os autores definem este gênero atualmente. A segunda parte é um histórico da evolução do teatro musical, passando pelo surgimento do musical moderno nos Estados Unidos da América e pela concorrência americana e inglesa na criação de espetáculos. A terceira parte se propõe a olhar os caminhos da dança e da coreografia no teatro musical, com o intuito de analisar o percurso da coreografia desde o momento inicial em que é apenas fruição até o momento em que se torna uma forte ferramenta dramática dentro dos musicais. A quarta parte se aprofunda nos coreógrafos escolhidos e nas suas obras. E a quinta parte é uma análise da transição do teatro musical da Broadway para o filme musical de Hollywood e das adaptações que os musicais “Oklahoma!”, “West Side Story”, “Sweet Charity” e “The Producers” passaram para serem recriados no cinema. Por fim, o trabalho se encerra com a apresentação das considerações finais na Conclusão.

Desde a minha graduação na UNIRIO tenho procurado bibliografias sobre teatro musical e acredito que o meu trabalho vai contribuir para a pesquisa deste gênero na língua portuguesa. Observando a trajetória do teatro musical e os seus diferentes espetáculos, noto a importância de uma pesquisa que aponte a evolução das coreografias dentro de um gênero teatral que se tornou uma grande indústria de entretenimento e também a importância que os coreógrafos começam a ter a partir dos anos 1950, com o surgimento dos diretores-coreógrafos. Esta dissertação é destinada a todos que se interessem pelo processo artístico, pela história dos musicais e pela criação de coreografias.

O que é teatro musical?

O teatro musical é um gênero do teatro. Podemos considerar que o teatro contemporâneo ocidental tem duas grandes divisões: o teatro dramático e o teatro musical. O teatro dramático é aquele que acontece sustentado por um texto, podendo a música estar presente ou não.

Julian Woolford, em seu livro *How Musicals Work: And How to Write Your Own* (2012), pontua que muitas peças usam canções em suas histórias. Segundo ele, algumas vezes, o uso da música é uma decisão do diretor para adicionar atmosfera ao espetáculo. Entretanto, alguns dramaturgos incluem canções como parte da peça e escrevem letras como parte do roteiro. Para Woolford, os autores mais notáveis que faziam isso eram William Shakespeare e Berthold Brecht, que usaram canções em suas peças de maneiras muito diferentes, sem que estas peças fossem consideradas musicais. Assim, as canções podem ser, e às vezes são, cortadas pelas produções sem danificar a história, embora possivelmente reduzindo a teatralidade.

Já o teatro musical é uma forma espetacular sustentada pela música, que é o elemento estruturante do jogo teatral. Isso significa que o teatro musical existe em decorrência da música e o teatro dramático se estrutura sem qualquer necessidade de recurso musical. Caso a música viesse a ser retirada de um espetáculo musical, ele não se sustentaria.

Joe Deer e Rocco Dal Vera no livro *A Atuação em Teatro Musical* apontam que:

O elemento-chave que distingue musicais de outras formas teatrais é a música, através da qual experimentamos os altos pontos emocionais nas vidas dos personagens. Na ampla variedade de estilos entre a *Aída* de Verdi e a de Elton John, o que faz de cada evento uma peça de teatro musical é a presença das canções como parte necessária do texto teatral. (2013, p. 60)

Os autores também afirmam que no teatro dramático, “o termo texto se refere à palavra falada, mas, em teatro musical, o texto também significa a letra da música, a música, a trilha sonora e até a coreografia”. (Deer & Vera, 2013, p. 149)

No livro *Musical Theatre: A History*, John Kenrick define musical como:

Musical (substantivo): uma produção de teatro, televisão ou cinema que utiliza canções de estilo popular para contar uma história ou para mostrar os talentos de escritores e/ou performers, com diálogo opcional.² (2008, p. 14)

Segundo o autor, a principal tarefa de um musical é contar uma história. No caso de uma revista, a tarefa é contar uma série de histórias curtas por meio de canções e

² Tradução livre da autora de: “Musical (noun): a stage, television, or film production utilizing popular style songs to either tell a story or to showcase the talents of writers and/or performers, with dialogue optional.”

esquetes. Para que isso ocorra, os musicais integram uma série de elementos. São eles: música e letras, as canções; livro/libreto, a história expressa em *script* ou diálogo; a coreografia, que é a dança; *staging*, que são todas as movimentações de palco; e a produção física, que são os cenários, figurinos e aspectos técnicos.

Além disso, acrescenta que grandes musicais precisam ter: cérebro, ou seja, inteligência; coração, que é o conteúdo emocional e apelo; e coragem para fazer algo novo. Kenrick (2008) acredita que os melhores musicais têm essas três qualidades, que se combinam para gerar um quarto elemento: a emoção do público.

Deer e Dal Vera comentam que nos musicais trabalha-se com uma escala ampliada de atuação.

Os musicais operam em uma escala dramática aumentada. Mesmo quando eles tratam de temas banais, os sucessos tendem a parecer incríveis e os fracassos, não menos trágicos. As vitórias e as perdas afetam o seu personagem tão fortemente que, ao falar sobre elas, você é levado a dançar e a cantar. A necessidade de falar, cantar ou dançar surge dos sentimentos avassaladores do personagem – emoções que são grandes demais para serem contidas, e por isso devem encontrar uma forma de serem expressas. Esses sentimentos parecem tão grandes que se tornam uma questão de vida ou morte para o seu personagem. (2013, p. 57)

Segundo os autores,

Fato certo no teatro musical é que as canções ocorrem nos momentos mais importantes das vidas dos personagens, e eles só podem ser totalmente expressos através de música e/ou dança. Toda vez que surgir uma canção ou dança, podemos deduzir que algo importante está acontecendo. (Deer & Vera, 2013, pp. 127-128)

Na tese de doutorado intitulada *A Pedagogia do Teatro Musical: Saberes e práticas na formação de atores, cantores e bailarinos a partir do espetáculo “O Primo da Califórnia”*, Rubens Lima Junior corrobora que o teatro musical nasceu como uma forma de entretenimento no final do século XIX nos Estados Unidos da América e que, com o passar dos anos, este gênero tornou-se um dos mais emblemáticos da cultura americana. Além disso,

A partir do século XX, adota-se o termo “musical” para se referir a esta forma do fazer teatral em que a história e o conteúdo emocional: humor, amor, ira, entre outros; se comunicam através das palavras, da música, do movimento e dos aspectos técnicos do espetáculo. (2019, p. 17)

O melhor exemplo de teatro musical atualmente é o da Broadway e/ou de West End, que conseguem, de alguma forma, manter uma produção artística contínua em uma “máquina” de mercado.

Como qualquer atividade artística, o musical precisa de público. Mas, essencialmente, um público pagante, porque essa forma de arte é comercial e, por conseguinte, lucrativa. Assim, como em qualquer comércio, o gosto e a atitude do

público desempenham um papel fundamental no desenvolvimento do produto. Uma vez que os produtores querem atender à uma certa demanda do público, esta ajuda a moldar os espetáculos. Portanto, ao longo dos anos, o teatro musical vem se ajustando continuamente para atender às mudanças no gosto popular.

A história do teatro musical

Mapeamentos históricos são sempre difíceis porque na maior parte das vezes são excludentes ou excessivos. De toda forma, este capítulo apresentará alguns dos acontecimentos mais significativos da história do teatro musical, com base nas leituras de livros como *Musical Theatre: A History*, de John Kenrick (2008), *How Musicals Work: And How to Write Your Own*, de Julian Woolford (2012), *Teatro Musical – Uma breve exposição* (volumes I e II), de Paulo Carrilho (2017 e 2018, respectivamente), *O que é o Teatro Musical: Uma perspectiva da história do Teatro Musical, origens, influências, Broadway, West End e Brasil*, de Suellen Ogando (2016), e *The art of the American musical: conversations with the creators*, de Jackson Bryer e Richard Davison (2005), e de outros trabalhos acadêmicos.

Como tudo começou...

Segundo John Kenrick (2008), podemos dizer que o teatro musical vem sendo representado desde o período pré-histórico, através dos rituais praticados por clãs e tribos, nas suas danças e cantos. O autor argumenta que em sítios arqueológicos de todo o mundo existem registros de danças nas artes rupestres e que nesse período a dança ocorria em rituais, tanto para ajudar na caça como de expressões de gratidão pela vida. Com técnicas específicas, estas cerimônias tribais envolviam aspectos que se verificam no teatro musical moderno, como caracterização, indumentária, coreografia e música.

Analisando a história do teatro ocidental, Kenrick percebe que já na Grécia Antiga, no século V a. C, as obras teatrais já integravam diálogos, músicas e danças como elementos de caráter narrativo.

Em suma, os primeiros espetáculos gregos eram musicais e, embora tenham pouco efeito direto no desenvolvimento do teatro musical moderno, é gratificante saber que o primeiro teatro era musical – e que as apresentações aconteciam há 2.500 anos.³ (2008, p. 18)

O autor, ainda, acrescenta que:

Você não sabia que as tragédias e comédias clássicas da Grécia antiga eram musicais? Mas que surpresa! A maioria dos historiadores do teatro mundial odeia falar sobre a existência de musicais, então a última coisa que eles admitiriam é que o teatro começou como uma forma de expressão musical. Essa divergência antiga já deveria ter sido conciliada. Ésquilo, Sófocles e Aristófanes não foram apenas

³ Tradução livre da autora de: "In short, the early Greek dramas were musicals, and while they had little direct effect on the development of modern musical theatre, it is reassuring to know that the first theatre was musical – and that showtunes have been around for 2,500 years."

dramaturgos; eles também eram compositores e letristas. Chame suas obras de *teatro lírico*, se quiser; essa é apenas outra maneira de dizer que eles escreveram musicais.⁴ (Kenrick, 2008, p. 19)

Naquela época, Atenas era uma próspera cidade-estado (*Pólis*), que tinha aproximadamente cem mil habitantes e tinha laços comerciais de grande alcance. Para os atenienses, o teatro não era apenas um lugar de entretenimento, mas sobretudo um espaço para homenagear os deuses. Por isso, eles dedicaram seu teatro ao patrono da agricultura, Dioniso.

Os romanos também integraram formas teatrais da Grécia, adaptando-as ao seu gosto. Assim como os gregos, eles produziam peças como parte de festivais para homenagear os deuses, mas não havia envolvimento governamental. Pelo contrário, durante vários séculos o estado romano viu o teatro como uma influência potencialmente perigosa. Mesmo assim, os romanos construíram teatros permanentes ao ar livre e durante a maior parte da história do Império, os dramas romanos foram encenados em estruturas de madeira temporárias, que podiam ser construídas e desmontadas em um dia, geralmente perto do templo do deus que seria homenageado.

Alguns autores, como Kenrick e Woolford, concordam que os romanos tinham gosto pelos musicais, porque produziam peças em que coexistiam diálogos, canto e dança. Ambos escrevem que esse povo criou a primeira versão dos sapatos de sapateado. “Para tornar os passos de dança audíveis, os atores fixavam placas de metal (*sabilla*) em seus calçados, criando os precursores dos sapatos de sapateado modernos”.⁵ (Kenrick, 2008, p. 25)

Durante a Idade Média, trupes itinerantes de artistas cruzaram a Europa, apresentando canções populares e comédias em troca de moedas, comida e hospedagem nos castelos da nobreza. Além disso, segundo o autor, nos séculos XII e XIII, a Igreja Católica viu novas possibilidades nas apresentações teatrais e encorajou ativamente o desenvolvimento e a apresentação de dramas litúrgicos, ou seja, dramatizações musicais de histórias da Bíblia.

Numa época em que a maioria da população era analfabeta, essas peças musicais supostamente tornavam as principais histórias da Bíblia mais acessíveis – mas como os textos eram em latim, as classes mais baixas talvez não achassem as apresentações particularmente instrutivas. Em um eco não intencional da Grécia antiga, essas apresentações da igreja foram frequentemente apresentadas em conjunto com as principais festas religiosas. O elenco era formado por

⁴ Tradução livre da autora de: “You didn’t know that the classic tragedies and comedies of ancient Greece were musicals? Small wonder! Most histories of world drama hate to even note the existence of musicals, so the last thing that they would admit to is that drama began as a form of musical expression. Such snobbery is long overdue for debunking. Aeschylus, Sophocles, and Aristophanes were not only playwrights; they were also composers and lyricists. Call their works *lyric theatre* if you like; that’s just another way of saying that they wrote musicals.”

⁵ Tradução livre da autora de: “To make dance steps audible, actors attached metal chips (*sabilla*) to their footwear, creating precursors of modern-day tap shoes.”

clérigos, meninos do coro e, em alguns casos, freiras. Originalmente realizadas na igreja para atrair mais fiéis, estas peças se mudaram posteriormente para palcos ao ar livre onde o conteúdo abordado era mais aceitável.⁶ (Kenrick, 2008, pp. 26-27)

No início do século XV, a *commedia dell'arte* se desenvolveu na Itália e se espalhou por toda a Europa, onde permaneceu popular pelos próximos quatro séculos. Estas companhias itinerantes não usavam *scripts*. Em vez disso, eles aprimoraram as performances usando um grupo central de personagens para representar centenas de situações. Segundo Kenrick, os personagens e as convenções da *commedia dell'arte* sobreviveram em muitas formas de comédia ocidental, incluindo pantomimas, comédias musicais e *sitcoms* de televisão.

Durante a Renascença, os italianos redescobriram o antigo teatro grego. Assim, notando um uso excessivo de versos nos textos teatrais, presumiram que as peças eram originalmente todas cantadas. Com base nesse suposto erro, Monteverdi e a Camerata Fiorentina transformaram estes textos em um modelo do que hoje conhecemos como ópera.

Portanto, ao contrário da crença amplamente aceita de que o teatro musical é um descendente da ópera, vê-se que, a ópera é que, na verdade, é uma descendente accidental do teatro musical!⁷ (Kenrick, 2008, p. 28)

A Camerata Fiorentina era uma assembleia de humanistas, escritores, músicos e estudiosos que se dedicaram a recuperar a música dramática da Grécia Antiga na segunda metade do século XVI, em Florença.

Reunindo-se na casa do Conde Giovanni de' Bardi, esta assembleia de pensadores, a *Camerata Fiorentina*, considera que a polifonia prejudica e, de algum modo, retira força à música devido à simultaneidade das vozes cantando diferentes partes do texto. Entendiam, igualmente, que parte do sucesso do teatro grego se devia à entoação dos textos e não à sua declamação (prática corrente dos actores desta época). Assim, através desta linha de pensamento, surge a monodia acompanhada – melodia para uma só voz com o chamado baixo contínuo, que se limita a fornecer o suporte harmónico. Esta revolução musical serve o aparecimento das primeiras óperas. (Carrilho, 2017, p. 21)

Segundo Kenrick, na época do Iluminismo surgiram os primeiros indícios de ópera na Inglaterra, Alemanha, França, Áustria e Hungria. Cada um desses países desfrutou de diferentes graus de prosperidade e renovação cultural durante esse

⁶ Tradução livre da autora de: "At a time when an overwhelming majority of the populace was illiterate, these musical plays supposedly made key Bible stories more accessible – but since the texts were in Latin, the lowest classes might not have found performances particularly instructive. In an unintentional echo of ancient Greece, these church dramas were often presented in conjunction with major religious festivals. The cast consisted of clerics, choir boys, and in at least some instances, nuns. Originally performed in church to augment the mass or evening prayer, these plays eventually moved to outdoor stages where more vernacular content was acceptable."

⁷ Tradução livre da autora de: "So contrary to the widely held belief that musical theatre is a descendant of opera, it turns out that opera is actually an accidental descendant of musical theatre!"

período, o que, juntamente com o crescimento gradual das cidades, criou um público pronto para receber o mais novo entretenimento. A grande ópera tinha muita popularidade, principalmente entre as classes média e alta.

O autor distingue três gêneros distintos de teatro musical neste período: *comic opera* (precursora da opereta francesa, a ópera cômica usava convenções operísticas e estilos de composição para obter um efeito divertido, geralmente envolvendo uma forte dose de romance); *ballad opera* (precursora da ópera de Gilbert e Sullivan, usava baladas populares e árias de ópera existentes, geralmente de forma que o título original ou a letra de uma música aumentassem seu significado); e pantomima (que incluía canções e diálogos, dança, comédia física, acrobacia, efeitos especiais e personagens da *commedia dell'arte*).

Para Carrilho, essas são as principais diferenças entre as óperas francesa e italiana:

A ópera italiana era normalmente composta por três actos; a francesa era composta por cinco actos, com textos baseados nas grandes tragédias dos dramaturgos franceses da altura, como Molière, Jean Baptiste Racine e Pierre Corneille – por sua vez inspirados pelos autores clássicos da Grécia Antiga. Na ópera francesa havia sempre um prólogo cantado em homenagem pública ao rei. [...] A ópera francesa tem imensa dança, pois esta componente sempre teve uma forte expressão no panorama cultural do país. Em contradição, a ópera italiana só inclui a dança nos intervalos ou no final. Há sempre coro nas óperas francesas. Nas óperas italianas desta época, os duetos e os números de *ensemble* eram ocasionais e o coro era deixado para o final, sendo este formado por todo o elenco. [...] A ópera francesa é, então, muito mais desenvolvida que a italiana, do ponto de vista dramático. Só, mais tarde, com Gluck e Mozart é que a ópera italiana sofre tal reforma, transformando-se e adaptando-se musicalmente às formas dramáticas. (2017, pp. 28-29)

Mesmo nos dias atuais, a ópera e o teatro musical não podem ser completamente dissociados, pois ambos têm os mesmos elementos e as mesmas influências. Segundo a pesquisadora Daniela Araújo (2016), podemos perceber isto, por exemplo, nos musicais “Miss Saigon” de Claude-Michel Schönberg, “Rent” de Jonathan Larson e “Aida” de Elton John, cujas histórias se baseiam em “Madame Butterfly” de Puccini, “La Bohème” de Puccini e “Aida” de Verdi, respectivamente.

Podemos interrogar-nos sobre a relação entre o musical e a ópera. É um facto que o musical, tal como o conhecemos hoje, surge séculos depois das primeiras óperas; não devemos esquecer que se trata, em ambos os casos, de diferentes modelos de teatro musical, tendo este maior proximidade às diversas formas de teatro musical popular, que na Europa se desenvolvem nas línguas locais e não no italiano erudito da ópera de corte. (Carrilho, 2017, p. 31)

Traçar uma linha de evolução contínua no teatro musical é algo possível uma vez que se pode considerar esta linha com dois polos opostos, a saber, o espetáculo de variedades e a ópera.

Entre estes dois pontos extremos, podem referir-se outros géneros: Espetáculo de Variedades (*Music-Hall, Vaudeville, etc.*); Revista Teatral (*Ziegfeld Follies*), Opereta (*Naughty Marietta*); Ópera Cômica (*H. M. S. Pinafore*); Ópera Buffa (*O Barbeiro de Sevilha*); Ópera Comique (*Carmen*); Grande Ópera (*Os Palhaços*); Drama Musical Wagneriano (*A Valquíria*)... e ainda outros. Todos os géneros de espetáculos indicados constituem, portanto, a zona intermediária entre aqueles dois pólos mas podem até certo ponto confundir-se com eles, num maior ou menor grau, ou estabelecer uma certa analogia. (Bernstein, 196-?, como referido em Carrilho, 2017, pp. 31-32)

Na Inglaterra, em 1728, John Gay percebeu que não ia conseguir realizar seus desejos profissionais porque havia uma corrupção desenfreada no funcionamento interno do governo londrino. Foi assim que ele começou a escrever uma peça de teatro destinada a espetar comicamente o sistema corrupto que havia negado a ele qualquer carreira. A peça foi “The Beggar’s Opera” e ele decidiu usar o formato de ópera, tão amado pela classe alta, para ilustrar a semelhança dessa classe com os criminosos inferiores.

Segundo Woolford (2012), Gay escreveu novas letras para melodias populares da época e se tornou o primeiro compositor musical a garantir que seu público cantarolasse as canções tanto no caminho para o teatro, como na saída dele. Isto fez com que o espetáculo alcançasse um recorde de duração na época, tendo feito sessenta e duas apresentações consecutivas.

Depois desse sucesso, a repressão política fez com que John Gay se retirasse de Londres e, quatro anos depois, ele faleceu. As *ballad operas* que se seguiram a esta evitaram o conteúdo político e nenhuma delas é executada ou estudada atualmente. Em contrapartida, “The Beggar’s Opera” tornou-se uma das obras de teatro inglesas mais apresentadas do século XVIII.

Em 1833 chegou em Paris um jovem judeu de quatorze anos, nascido em Colônia, na Alemanha, para estudar violoncelo. Naquela época, o teatro e a ópera já faziam parte da vida parisiense há muitos anos. Determinado a ser o mais francês possível, esse jovem se converteu ao catolicismo e mudou seu primeiro nome de Jakob para Jacques, para se tornar Jacques Offenbach. Seu objetivo era criar um entretenimento musical que oferecesse mais diversão do que a ópera, mantendo um alto grau de sofisticação musical.

Offenbach renunciou ao seu cargo de diretor musical da Comédie Française em 1855 e alugou um pequeno teatro com cinquenta lugares perto do Champ Élysées para apresentar as suas composições. Foi assim que, segundo Kenrick (2008), surgiu o Théâtre des Bouffes-Parisiens.

Offenbach desenvolveu um novo gênero chamado opereta, em que a música e as palavras têm o mesmo valor. Ao longo do tempo houve uma grande variedade de

obras classificadas como operetas. Assim, o estilo de Offenbach, que combinava o canto de uma ópera com enredos cômicos, foi especificamente referido como *opera-bouffes*.

Kenrick esclarece que os shows de Offenbach logo se transformaram em eventos imperdíveis e toda a sociedade parisiense, inclusive membros da corte imperial, fez questão de comparecer para assistir aos seus espetáculos de um ato. Pouco tempo depois, Offenbach alugou um teatro maior e reformou o auditório de 668 lugares. Ele produziu um repertório vasto e sempre enraizado na sátira social. Suas melodias encantaram todas as classes sociais, sendo levadas pelos turistas para toda a Europa. A sua trupe percorreu o continente europeu em 1857, trazendo suas obras para Viena e Londres, onde as traduções locais se tornaram o padrão nos anos seguintes.

Offenbach foi seu próprio produtor e, assim, gastava todos os seus lucros com novas produções. Apesar da grande venda de ingressos, ele começou a se endividar, pois seus gastos eram maiores que seus rendimentos. Em 1858, ele precisava de um sucesso para fazer dinheiro. Foi assim que surgiu a sua primeira opereta de dois atos, “*Orphée aux Enfers*”. Depois de ter tido algumas divergências com os críticos, o espetáculo ficou em cena por sete meses (o que não era comum na época), até o momento em que o elenco exausto exigiu uma pausa.

Orphée aux Enfers marcou o início de mais de uma dúzia de anos dourados para Offenbach. Enquanto mantinha um teatro nos Bouffes, ele também produziu sucessos em casas de espetáculos maiores, como o Palais Royal e o Théâtre des Variétés. Ele compôs literalmente dezenas de operetas, sendo bem-sucedido tanto em Paris, como no resto da Europa. A falta de leis internacionais de direitos autorais tornou as partituras de Offenbach irresistíveis para os produtores americanos, que realizavam traduções de suas obras sem pagar royalties. Ao longo das décadas de 1860 e 1870, era comum serem vistas dez ou mais remontagens de obras de Offenbach sendo executadas em Nova York durante cada ano; essas produções viajavam pelos estados informando que vinham “Diretamente da Broadway”. O compositor não estava muito preocupado com a falta de royalties dos Estados Unidos. Afinal, o mesmo continuava escrevendo novos sucessos.⁸ (Kenrick, 2008, p. 41)

Juntamente com os dramaturgos Henri Meilhac e Ludovic Halévy, Offenbach criou uma série de obras que dominaram os palcos musicais do mundo. Segundo Junior, a opereta francesa do século XIX ajudou a pavimentar o caminho para o teatro musical moderno, entretanto, “a historiografia tradicional reconhece que o gênero musical, tal

⁸ Tradução livre da autora de: “Orphée aux Enfers marked the beginning of more than a dozen golden years for Offenbach. While maintaining an artistic home at the Bouffes, he also produced hits in larger houses such as the Palais Royal and the Théâtre des Variétés. He composed literally dozens of operettas, the best of which followed triumphs in Paris with comparable success throughout Europe. The lack of international copyright laws made Offenbach’s scores irresistible to U.S. producers, who staged translations of his works without paying any royalties. Throughout the 1860s and 70s, it was not uncommon for ten or more Offenbach revivals to be played in New York during any given year; these productions would then tour the states with the claim that they came “Direct from Broadway.” The composer was not overly concerned about the lack of royalties from the United States. After all, new hits kept pouring out of his pen.”

como se caracteriza hoje, começou a florescer apenas no final do século XIX". (Junior, 2019, p. 38)

Na Inglaterra, em 1871, o libretista William S. Gilbert e o compositor clássico Arthur S. Sullivan iniciaram sua parceria com o espetáculo "Thepsis", uma *opera-bouffee* que não teve muito sucesso. Naquela época, o empresário britânico Richard D'Oyly Carte estava disposto a criar um novo teatro musical britânico e procurou a dupla. Assim, eles criaram uma peça cômica realista em três semanas, chamada "Trial by Jury".

Em 1877, eles criaram a primeira *comic operetta*, "The Sorcerer", que os encorajou a escrever o grande sucesso "H.M.S. Pinafore", em 1878, o primeiro espetáculo da dupla que chegou aos Estados Unidos. Esta produção ficou em cartaz simultaneamente em Londres e em Nova York e, devido à falta de acordos internacionais de direitos autorais, houve diversas produções não autorizadas desse espetáculo nos Estados Unidos, sem que os autores ganhassem nada. A dupla produziu quatorze operetas cômicas entre os anos de 1871 e 1896.

As letras de Gilbert são sempre motivadas por enredo e personagem, mas ele usou rimas criativas como nenhum letrista fez antes em inglês ou em qualquer outro idioma. Suas palavras não são apenas ferramentas, mas instrumentos que encantavam o ouvinte e, ao mesmo tempo, ajudavam a contar a história. Sullivan [...] certamente sabia dar à sua música a vivacidade do estilo Offenbach, mas ele também podia comandar as variações de tom que normalmente não se encontrava fora da grande ópera. O som resultante era rico, variado e totalmente divertido.⁹ (Kenrick, 2008, p. 80)

Nos Estados Unidos da América, as operetas cômicas de Gilbert & Sullivan tiveram uma grande popularidade. Além da influência musical da ópera, a opereta também era influenciada pelas danças populares da época, como: valsa, polca, canção, etc. Elas eram escritas por libretistas e compositores que, em sua maioria, eram especialistas nessa área, o que marca uma importante divisão entre a equipe de criação e os performers, diferentemente dos espetáculos de variedades, onde era comum haver criações dos próprios executantes. Na década de 1880 surgiu o primeiro grupo de compositores a criar repertório de opereta americana com durabilidade e prestígio: Reginald DeKoven, Harry B. Smith, John Philip Sousa e Victor Herbert.

Segundo Kenrick (2008), Offenbach intitulou suas obras de *operettes* e *opera-bouffes*, enquanto Gilbert e Sullivan chamavam as suas criações de *comic operas*. Os primeiros musicais americanos eram anunciados com nomes que iam de *burlettas* a *extravaganzas*. Segundo o autor, apesar do produtor britânico George Edwardes já usar

⁹ Tradução livre da autora de: "Gilbert's lyrics are always motivated by plot and character, but he used creative rhyme as no lyricist had before in English or any other language. His words are not just tools, but playthings that give the listener delight while simultaneously helping to tell the story. Sullivan [...] certainly knew how to give his music the Offenbach-style bounce, but he could also command a tonal luster one did not usually find outside of grand opera. The resulting sound was rich, varied, and thoroughly entertaining."

o termo *musical comedy* alguns anos antes, Ned Harrigan, Tony Hart e o compositor David Braham foram os primeiros a estabelecer a comédia musical como gênero na década de 1880. Para Kenrick, a comédia musical caracteriza-se como um drama cômico que faz uso substancial de canções originais como um elemento da narrativa.

O nascimento do musical moderno nos Estados Unidos da América

Segundo Rubens Lima Junior, a origem do teatro musical é muito antiga, tendo percorrido um longo caminho para chegar ao formato que conhecemos atualmente.

Assim, cada cultura, cada época, o inventou e reinventou, para expressar a sua singularidade, a sua visão de inserção no mundo. O que se pretende aqui é aproximar o gênero musical a uma história mais palpável, mais próxima à vida, minando a aura de artificialidade que lhe é imputada por alguns estudiosos e críticos do teatro e do cinema contemporâneo, que acusam este de ter uma estética apartada da realidade, dirigida exclusivamente ao entretenimento fácil. Ao investir numa perspectiva ancestral, permeada por uma história profunda, ressalto também que a arte em que se conjuga o cantar, o dançar e o interpretar está mais entranhada no cotidiano e nos corpos do que normalmente nos damos conta. (2019, p. 37)

Em 1664, no continente americano, a marinha britânica assumiu sua colônia e a nomeou como Nova York. Como a High Street era a avenida mais larga da cidade, os ingleses a chamaram de Broadway. Naquela época, peças e óperas cômicas eram frequentemente representadas em outros centros coloniais britânicos, como Charleston, Filadélfia e Williamsburg. Entretanto, só no século seguinte que começaram a surgir as primeiras apresentações teatrais na Broadway. Em Nova York, a primeira apresentação profissional documentada de um musical ocorreu em 1750, quando uma companhia apresentou “The Beggar’s Opera”, de John Gay.

Segundo Carrilho (2017), mesmo sendo uma colônia britânica, havia uma certa regularidade de espetáculos em Nova York desde 1732 pelo menos. Em 1796 foi apresentada “The Archers”, uma ópera cômica que alguns estudiosos apontam como o musical mais antigo nascido nos Estados Unidos da América, o embrião do musical americano.

A maioria dos musicais apresentados nos palcos dos EUA durante os primórdios da nova república foram importados dos britânicos. Eram as mesmas *ballad operas*, óperas cômicas e pantomimas apreciadas por seus primos ingleses estrangeiros. As companhias de teatro prestavam pouca atenção às definições de gênero, de modo que as obras musicais no palco eram indiscriminadamente divulgadas como “máscaras”, “burletas” ou “óperas de salão”. Ninguém considerou esses programas como uma arte séria.¹⁰ (Kenrick, 2008, p. 51)

Foi nessa época que a Broadway começou a se tornar o local mais importante de entretenimento da cidade, sendo um ponto comercial e cultural da comunidade.

¹⁰ Tradução livre da autora de: “Most of the musical works performed on U.S. stages during the early years of the new republic were British imports. These were the same ballad operas, comic operas, and pantomimes enjoyed by their estranged English cousins. Theatre companies paid little attention to genre definitions, so musical stage works were indiscriminately publicized as “masques”, “burlettas”, or “parlor operas.” No one took these shows to be serious art.”

No final do século XVIII surgiu um gênero teatral popular americano chamado *minstrelsy*. No início, ele veio integrado em digressões circenses, reunindo quadros cômicos, de variedades e números de música e dança. Os artistas pintavam seus rostos de preto, sendo chamados de *blackface*, e isto fez com que a sociedade começasse a ter uma percepção dos afro-americanos. A partir de 1820, este gênero começou a ganhar notoriedade, passando a ser comum verem-se artistas atuando sozinhos ou em trupes.

A produção de *minstrel shows* marca o início do *show business* americano e o legado artístico destas produções foram suas canções, que atravessaram os Estados Unidos com as trupes e se tornaram o primeiro meio de entretenimento que poderia dar às canções uma exposição nacional relativamente rápida.

Em meados de 1800 surgiu o *American variety*, apresentações que ocorriam em bares para entreter os clientes. Eram apresentados comediantes, acrobatas, palhaços, malabaristas, atos com animais, e por vezes algum cantor. Também havia um acompanhamento musical feito por pequenas orquestras ou pianistas. Os clientes eram exclusivamente homens, portanto sempre eram apresentadas mulheres com as pernas de fora, que dançavam e cantavam durante o show.

Posteriormente, tornou-se possível para artistas de variedades fazer turnês nacionais por vários meses. Segundo Kenrick (2008), não havia um padrão definido de variedades, ela mudava tanto de uma cidade para outra, como de um quarteirão para outro. Em meados da década de 1880, o *American variety* foi substituído por um gênero mais familiar chamado *vaudeville*.

Nos Estados Unidos da América, o *burlesque* também esteve muito presente nos anos de 1840 e 1850. “Em sua forma mais básica, burlesco significa zombar de alguma coisa, e essa intenção era verdadeira para os vários formatos teatrais descritos pelo termo”.¹¹ (Kenrick, 2008, p. 68)

O burlesco começou como uma forma de teatro musical da sociedade vitoriana. Na década de 1840, a Broadway tinha um gênero local de produções que representavam peças populares e óperas da época. Uma década depois, chegou aos Estados Unidos a notícia de um novo tipo de burlesco que estava na moda em Londres. Esses programas musicais zombavam de lendas populares ou romances de sucesso. Não havia compositores, os *burlesques* reciclavam melodias de árias operísticas e canções populares da época e acrescentavam novas letras. Os roteiros não eram publicados e o material mudava frequentemente, às vezes de uma noite para outra.

¹¹ Tradução livre da autora de: “At its most basic, burlesque means to make fun of something, and this intent was true of the various theatrical formats described by the term.”

Os espetáculos de burlesco, de variedade e de *minstrelsy* tiveram um grande impacto no entretenimento americano e, sem dúvida, no desenvolvimento posterior do teatro musical nos Estados Unidos. Tinham a vantagem de ser bastante moldáveis, devido ao seu formato, que podia ser adaptado a audiências específicas, alterando a ordem dos actos, eliminando ou adicionando partes, consoante a aceitação do público. (Carrilho, 2017, pp. 38-39)

Segundo Daniela Araújo, em sua dissertação de mestrado, chamada *O (Teatro) Musical em Portugal: Processo de criação de um espetáculo*:

[...] os Estados Unidos da América desenvolviam o seu próprio estilo de Teatro Musical, com extravagantes invenções por parte dos minstrel shows. A ascensão dos music halls em Inglaterra e do vaudeville nos Estados Unidos, assim como do burlesque europeu contribuiu, com elementos característicos de cada um, para fundar o género anglo-saxónico reconhecido em todo o mundo: o musical. Logo, não existe um género específico de artes performativas que se assuma como o antecessor direto do musical, mas sim, como afirmam John Snelson e Andrew Lamb, um conjunto de géneros. (2016, p. 24)

Durante a Guerra Civil Norte-Americana (1861-1865) houve um aumento expressivo na frequência do público nos teatros de Nova York, uma vez que as pessoas procuravam distrações leves. Assim, os musicais tinham que ter temáticas otimistas e romantizadas para acalmar e entreter a população. Após a Guerra, a cidade de Nova York era grande e rica, portanto oferecia novos empregos e oportunidades e o teatro musical entrou em uma fase extraordinária.

Em 1866 surgiu na Broadway “The Black Crook”, considerado pela maioria dos estudiosos como o primeiro musical moderno, ou seja, fundamentado na execução simultânea do canto, da dança e da interpretação. Ele trazia cenários gigantescos e, por acaso, uma companhia completa de balé, com dançarinas escassamente vestidas.

A produção desta obscura peça de quatro atos ainda estava em período de planeamento quando os produtores Henry C. Jarrett e Harry Palmer apareceram na porta de Wheatley. Eles tinham organizado para o grupo de balé parisiense se apresentar na Academia de Música, que acabara de incendiar – um problema muito comum na era dos teatros de madeira. Bloqueados com um carregamento de cenários importados, figurinos e bailarinas, Jarrett e Palmer se perguntaram se eles poderiam alugar o Niblo para a temporada do outono. Versões conflitantes do que aconteceu depois tornam impossível dizer quem pensou primeiro em juntar o balé com a peça dos Barras, mas Wheatley agarrou a ideia e correu com ela. Mais tarde, ele afirmou que gastou cerca de 25.000 dólares em cenários adicionais, figurinos e efeitos especiais. Se for verdade, foi muito mais do que qualquer pessoa havia gasto em uma produção da Broadway até aquele momento.¹² (Kenrick, 2008, pp. 64-65)

¹² Tradução livre da autora de: “The production of this murky four-act play was still in its planning stages when promoters Henry C. Jarrett and Harry Palmer appeared at Wheatley’s door. They had arranged for a Parisian ballet troupe to perform at the Academy of Music, which had just burned to the ground – an all-too-common problem in an era of wooden theatres. Stuck with a shipload of imported sets, costumes, and ballerinas, Jarrett and Palmer wondered if they might lease out Niblo’s for the fall season. Conflicting versions of what happened next make it impossible to say who first thought of merging the ballet with the Barras play, but Wheatley grabbed the idea and ran with it. He later claimed that he lavished some \$25,000

Segundo Kenrick, a música da peça não tinha nada a ver com o enredo e a letra não fazia muito sentido, mas envolvia fadas cantando sobre como é ser fada. O que realmente importou foi o efeito visual do espetáculo, que teve um impacto enorme sobre a plateia. Além disso, as vestimentas usadas pelas bailarinas chocaram o público conservador da época, fazendo com que a crítica achasse o espetáculo ofensivo. Entretanto, quanto mais polêmica, mais ingressos vendidos. E, dessa forma, o musical mostrou o quão lucrativo o *show business* pode ser.

Se *The Black Crook* não foi o primeiro musical da Broadway, e nem mesmo foi o primeiro musical de sucesso com longa duração, por que ele é considerado um marco? Simples: foi o primeiro musical da Broadway a se tornar um sucesso nacional. [...] Em uma aposta calculada, *The Black Crook* saiu em turnê com a maioria de seus cenários mecanizados e um elenco enorme. Aonde quer que as ferrovias fossem, *The Black Crook* as seguia. A produção física foi a verdadeira estrela e lotou os teatros de todo o país. Os lucros foram espantosos e o teatro musical americano foi repentinamente visto como uma indústria com vasto e inexplorado potencial econômico. A produção de *The Black Crook* viajou com lucro nas três décadas seguintes. A Broadway veria mais de uma dúzia de remontagens, com as partituras e as movimentações de palco mudando radicalmente a cada vez.¹³ (2008, pp. 67-68)

O autor indica que nas décadas seguintes, a Broadway criou um tipo diferente de *burlesque musical*. O principal criador desse gênero foi Edward Rice, que produziu, escreveu canções para vários sucessos e dirigiu diversos espetáculos que ofereciam diversão para o público familiar, os quais foram chamados pela primeira vez de comédias musicais.

Evangeline foi um dos primeiros musicais americanos a ter uma partitura inteira escrita por uma equipe nativa de compositores. Nenhuma das canções provou ser um sucesso duradouro, mas o público parece ter ficado impressionado o suficiente para manter o show em uma turnê lucrativa por quase trinta anos. Rapidamente preparada para preencher uma lacuna de duas semanas no meio do verão na programação do Niblo's Garden, Evangeline voltou várias vezes a Nova York entre os compromissos da turnê, eventualmente acumulando várias centenas de apresentações na Broadway. Em uma época em que os rótulos de gênero ainda eram nebulosos, esta peça foi um dos primeiros sucessos americanos a se referir a si mesma em alguns materiais publicitários como uma "comédia musical".¹⁴ (Kenrick, 2008, pp. 70-71)

on additional sets, costumes, and special effects. If true, it was far more than anyone had spent on a Broadway production up to that time."

¹³ Tradução livre da autora de: "If *The Black Crook* was not the first Broadway musical, and wasn't even Broadway's first long-running musical hit, why is it hailed as a landmark? Simple: it was the first Broadway musical to become a nationwide hit. [...] In a calculated gamble, *The Black Crook* went on tour with most of its mechanized sets and a massive cast. Wherever the railroads went, companies of *The Black Crook* followed. The physical production was the real star, and it packed theatres all across the country. The profits were astounding, and the American musical theatre was suddenly seen as an industry with vast, untapped economic potential. Productions of *The Black Crook* toured profitably for the next three decades. Broadway would see more than a dozen revivals, with the score and staging changing radically each time."

¹⁴ Tradução livre da autora de: "Evangeline was one of the first American musicals to have an entire score by one native-born songwriting team. None of the songs proved to be lasting hits, but audiences appear to have been impressed enough to keep the show touring profitably for almost thirty years. Swiftly thrown

Rice montou mais dezessete produções na Broadway nos anos seguintes e seus espetáculos atravessaram os Estados Unidos da América com resultados bastante lucrativos. Seu burlesco de maior sucesso foi “Adonis”, um espetáculo que foi o precursor do *American musical comedy*.

Em 1881, Tony Pastor apresentou o primeiro espetáculo comercial de *clean variety*, um novo gênero de espetáculo de variedades com conteúdo mais cuidado, visando a audiência do público feminino. As mulheres da época estavam começando a entrar no mercado de trabalho e, portanto, na sociedade de consumo. Assim, nos tempos livres, buscavam por entretenimento, podendo também levar os filhos às sessões da tarde, as matinês.

Conhecido como “o pai do *vaudeville*”, Tony Pastor modificou a tradicional orientação da *variety* americana, tornando-a mais polida para uma crescente classe de trabalhadores de “colarinho branco” e respectivas famílias, embora pouco tempo depois, em 1883, tenham sido Benjamin F. Keith e Edward Albee a usar o termo *vaudeville*, divulgando-o através dos seus espetáculos de *clean variety*, para os distanciar dos usuais espetáculos de *variety*. Depois de enriquecerem com a produção de espetáculos não autorizados de Gilbert & Sullivan, Keith e Albee apresentam em Boston um vasto programa de *vaudeville*. Com uma visão estritamente capitalista, estes dois empresários criam uma rede de teatros e expandem-se pelo Nordeste dos Estados Unidos, levando o *vaudeville* a várias cidades americanas. Depressa surgiram empresários a apostar neste gênero de espetáculos, apresentando-os um pouco por todo o país. (Carrilho, 2017, pp. 44-45)

Assim, no final do século XIX o *vaudeville* tornou-se um dos tipos mais populares de empreendimentos e entretenimento dos Estados Unidos.

Um show de *vaudeville* poderia ter quase qualquer duração, mas o tempo ideal do espetáculo era de aproximadamente oito atos apresentados em duas horas e meia. Atos podem ser qualquer coisa, desde rotinas de música e dança a várias especialidades, como malabaristas, giradores de pratos, ilusionistas, e assim por diante – em suma, qualquer coisa que pudesse segurar uma audiência por quinze minutos ou mais.¹⁵ (Kenrick, 2008, p. 98)

Estes espetáculos criavam uma demanda contínua por artistas que viajassem pelos Estados Unidos por diversos meses. Além disso, o *vaudeville* forneceu um modelo para os espetáculos da Broadway do início do século XX. Os artistas dos espetáculos de variedades e do *vaudeville* moldaram as primeiras comédias musicais da Broadway, criando entretenimento para a classe trabalhadora.

together to fill a two-week midsummer gap in the schedule at Niblo’s Garden, Evangeline returned repeatedly to New York between tour engagements, eventually racking up several hundred Broadway performances. At a time when genre labels were still hazy, this play was one of the first American hits to refer to itself in some publicity materials as a “musical comedy”.”

¹⁵ Tradução livre da autora de: “A *vaudeville* show could be almost any length, but the ideal big time show consisted of approximately eight acts presented in two and a half hours. Acts could be anything from song and dance routines to various specialties such as jugglers, plate spinners, regurgitators, and so on – in short, anything that might beguile an audience for fifteen minutes or so.”

A “corrida” americana e inglesa no século XX

Em 1904 foi inaugurado o metrô na ilha de Manhattan, em Nova York. Isso contribuiu para a expansão do entretenimento na Broadway, pois com o aumento da audiência, as produções puderam ficar mais tempo em cartaz. Dessa forma, emergiram novos autores, compositores, letristas e produtores, assim como mulheres jovens, com bom aspecto físico e competências cênicas, que começaram a tentar integrar-se nas produções musicais, pois percebiam que o palco era a forma mais fácil de chamar a atenção dos homens mais ricos e poderosos.

Nas primeiras décadas do século XX alguns compositores trabalharam exaustivamente para apresentar novas operetas, comédias musicais, canções e grandes óperas. Foram eles: Victor Herbert, Oscar Hammerstein I, George M. Cohan, Jerome Kern e Irving Berlin. Alguns deles, além de compositores, também executavam outras funções no teatro.

Neste período já podemos notar um processo de troca de produções musicais entre o West End e a Broadway nos dois sentidos. Assim, a comédia musical americana começou a chegar com alguma regularidade às audiências internacionais.

A crescente onda de musicais americanos que chegavam ao West End de Londres, durante estes anos, deixavam algumas pessoas desconfortáveis no seio do teatro britânico, mas grande parte da audiência parecia ficar satisfeita com os novos sons vindos da Broadway. (Carrilho, 2017, p. 68)

Após a Primeira Guerra Mundial (1914-1918), o teatro americano enfrentou uma inesperada crise. Muitas comunidades baniram os eventos públicos, o que obrigou os teatros a fecharem as portas. Mesmo assim, os americanos entraram nos anos de 1920 abraçando um novo estilo musical: o *jazz*. Nascido nos bordéis de New Orleans por volta de 1916, o *jazz* é uma criação afro-americana, que logo se tornou sinônimo de qualquer música popular sincopada, comercializada em massa.

Difícil de definir, o *jazz* combina os ritmos sincopados do *ragtime* com o choro emocional dos *blues*, dando uma sensação rítmica a que chamamos *swing*. Socorrendo-se da improvisação na execução, o *jazz* podia ser escrito, mas era definido sobretudo pelos diferentes registos das interpretações dos cantores e dos músicos que, dando um toque pessoal às *performances*, ocasionavam actuações singulares. (Carrilho, 2017, p. 80)

No início, muitos compositores com formação clássica desprezaram o *jazz*, mas a nova geração de compositores da Broadway aceitou o novo estilo como parte integrante da escrita musical. E foi assim que o *jazz* moldou grande parte das canções e danças da Broadway.

Na década de 1920 surgiu na Broadway o compositor Cole Porter. Ele entrou no circuito depois de dois sucessos consecutivos e compôs comédias musicais em quase todas as temporadas. A sua carreira perdurou até finais dos anos de 1950. Nos anos de 1920, Richard Rodgers e Lorenz Hart criaram treze partituras completas para a Broadway e uma para o West End.

George Gershwin, que frequentava aulas de piano desde os dez anos de idade, começou a trabalhar na Broadway como pianista ensaiador. Depois de trabalhar com diversos letristas, e na tentativa de fazer algo absolutamente novo, George convidou seu irmão Ira para escrever as letras das canções de “Lady Be Good”, o primeiro musical pensado para os irmãos Fred e Adele Astaire. Os irmãos Gershwin compuseram quinze musicais entre 1924 e 1935.

Em 1927, o musical “Show Boat” estreou no Ziegfeld Theatre, o teatro do produtor mais famoso dos Estados Unidos na época, Florenz Ziegfeld. Este espetáculo teve uma recepção extraordinária e várias remontagens (1932, 1946, 1966, 1983 e 1994). É uma adaptação do romance “Show Boat”, da novelista Edna Ferber, feita por Jerome Kern e Oscar Hammerstein II, que introduziram diferentes estilos musicais e teatrais.

A encenação foi apelidada como “peça musical” para distinguir-se dos seus antecessores mais leves, seu elaborado texto, provido com tema sério, era marcado por fina sensibilidade na integração das canções líricas, *Ol’ Man River* e *Can’t Help Lovin’ Dat Man*, que vieram a se tornar referência para textos musicais solenes. (Junior, 2019, p. 42)

“Show Boat” é considerado atualmente como o espetáculo que definiu os parâmetros para os musicais da Broadway, tanto pelo sucesso alcançado, quanto pela preocupação de integrar as letras das canções na narrativa. Seu coreógrafo foi o popular Sammy Lee, que usou: “uma grande variedade de danças sociais e de comédias musicais dançadas, que iam do sapateado, passando por instrumentos de sopro, por desfiles dançantes a cancãs, da valsa ao burlesco “cooch”, até ao Charleston contemporâneo”.¹⁶ (Winkler, 2018, p. 7)

Neste período os musicais ingleses dignos de exportação eram cada vez mais escassos, entretanto com a determinação de alguns produtores ainda houve alguns espetáculos britânicos que se apresentaram nos Estados Unidos.

Em 1929 houve uma grave crise econômica naquele país, que foi denominada historicamente como Grande Depressão. Muitas empresas faliram e milhares de trabalhadores ficaram desempregados. Por isso, as pessoas deixaram de ir ao teatro e, para agravar a situação, na mesma época surgiu o cinema sonoro. Além da crise

¹⁶ Tradução livre da autora de: “a wide variety of social and musical comedy dances, from tap to hornpipe, cakewalk to cancan, Waltz to burlesque “cooch”, and right up to the then-current Charleston.”

econômica, o rápido desenvolvimento da indústria cinematográfica e a crescente difusão do rádio fizeram com que os americanos optassem pela ida ao cinema, que era mais barato que o teatro, ou ficassem em casa ouvindo os seus ídolos na rádio. Assim, muitos compositores e letristas, incluindo Jerome Kern e Oscar Hammerstein II, partiram para Hollywood, onde surgia um novo mercado em crescimento com os recentes filmes sonoros.

A década de 1930 começou mal para todos os produtores de teatro. As operetas, as comédias musicais e as revistas cobriam quase todo o espectro do entretenimento musical da Broadway.

Apesar de se assistir a um decréscimo de novas produções nos anos 30, esta acaba por ser uma década fascinante para o teatro musical na Broadway e no West End. Algumas das melhores produções providenciam momentos inventivos, nostálgicos, íntimos. As revistas, que tinham todos os ingredientes da comédia musical excepto um – o enredo –, ficam cada vez mais curtas, mas em contrapartida mais engraçadas; as comédias musicais começam a ser trabalhadas de uma forma mais refinada, tornando-se mais claras e mais bem concebidas e a opereta desiste de qualquer pretensão intelectual, passando a oferecer um espetáculo cada vez mais romântico. (Carrilho, 2017, pp. 102-103)

O produtor Ziegfeld faleceu em 1932 e deixou sua viúva, Billie Burke, endividada. Depois de vários anos competindo com Ziegfeld, um dos seus principais adversários, Lee Shubert, comprou os direitos de autor da viúva para encenar o espetáculo “Follies” com o nome do seu falecido marido. Shubert produziu “Ziegfeld Follies” em 1934, usando menos da metade do orçamento que Ziegfeld gastou na sua última edição, e ganhou bastante dinheiro.

Os irmãos George e Ira Gershwin, depois de passarem os anos de 1920 consolidando a sua presença nos palcos da Broadway, na década de 1930 tornaram-se verdadeiros talentos do teatro musical. Em 1931 eles escreveram “Of Thee I Sing”, um marco importante dos musicais da Broadway, pela união entre a parte musical e verbal e também pela existência de uma nova reflexão entre as convenções da comédia musical, em termos de integração dramática das partes musicais. Foi o primeiro musical da Broadway a ter seu libreto e letras impressos e o primeiro musical americano a ganhar o Prêmio Pulitzer na categoria de melhor Drama.

Em 1935, George Gershwin concebeu “Porgy and Bess”, uma ópera criada para a Broadway, com um elenco composto unicamente de cantores negros com formação clássica. Ele mesmo fez toda a orquestração. A direção ficou a cargo de Rouben Mamoulian. Este espetáculo antecipou em mais de uma década a designada *Broadway opera*, estilo de vários trabalhos dos anos de 1940 e 1950, de compositores como Kurt Weill, Marc Blitzstein, Frank Loesser e Leonard Bernstein.

Como naquele tempo ópera e espetáculos da Broadway não se misturavam, os editores dos principais jornais não sabiam como classificar o espetáculo e mandaram críticos de ópera e de teatro que, por sua vez, publicaram análises desfavoráveis. Por isso, o musical acabou tendo pouca aceitação e, foi assim que, desmotivado profissionalmente, George e seu irmão Ira partiram para Hollywood para escrever música para o cinema.

Nos anos de 1930, Cole Porter escreveu canções em quase todas as temporadas para novas comédias musicais da Broadway e também para alguns filmes de Hollywood.

Em 1936 foi apresentado “On Your Toes”, o primeiro musical a integrar de forma frequente o balé clássico e a dança jazz. O coreógrafo foi o prestigiado George Balanchine. Atualmente ele é considerado um revolucionário na forma como trabalhava com a dança, utilizando conceitos modernos e o balé clássico. “Balanchine não se reconhece como diretor de dança, mas sim como mestre de *ballet* clássico e, por isso, teima em fazer a distinção entre diretor de dança e coreógrafo [...]”. (Carrilho, 2017, p. 126)

No início do século XX, a dança surgiu na Broadway de uma forma muito rudimentar. Geralmente eram grupos de mulheres que simplesmente conseguiam desempenhar movimentos de dança coordenados. Estas rotinas coreográficas serviam apenas de adorno aos espetáculos, funcionando, na maioria das vezes, como um momento de distração para a audiência que gostava de ver os figurinos ousados naquelas mulheres. Os profissionais que criavam estas danças eram chamados de diretores de dança. Quando chegou em Nova York em 1933, Balanchine introduziu o balé na Broadway e fez com que fosse reconhecido como coreógrafo e não como diretor de dança.

Os directores de dança exerciam, normalmente, a sua função sob a influência hierárquica dos directores de palco. Eram estes que geriam a produção através do contacto directo com os actores, dando-lhes indicações individuais acerca das personagens, oralidade do texto e respectivos movimentos e marcações. Aos directores de dança pertencia-lhes o desenvolvimento das partes dançáveis com um grupo de dançarinos que, na maioria das vezes, serviam unicamente de ornamento às canções. A música era um instrumento indispensável para a organização e concretização dos passos, movimentos e dinâmicas que constituem a dança, ou seja, coreografias simples obedecendo a padrões estilizados. Até a fase final de ensaios, os directores de palco e de dança tendiam a trabalhar separadamente. (Carrilho, 2018, p. 71)

Introduzindo o termo *choreographer* na comédia musical e no cinema para designar a pessoa que marca e cria sequências dançadas, em substituição de *dance director*, Balanchine marcou uma era de profissionalização. Além disso, ele restaurou o

maître de ballet, uma vez que os *dance directors* não tinham, necessariamente, formação em dança.

Também é importante chamar a atenção para o papel dos orquestradores e a sua invisibilidade nesta época. Os compositores trabalhavam o tempo todo nos teatros e, na maioria das vezes, apresentavam as suas composições de forma muito básica, algumas até em esboços. Alguns dos compositores tinham conhecimentos musicais, mas a maioria confiava nos orquestradores para dinamizar as canções através de arranjos para vários instrumentos, o que trazia novas soluções harmônicas, dinâmicas e rítmicas, algumas vezes até alterando o caráter inicial da música. Irving Berlin, por exemplo, era iletrado em música e, por isso, recorria a orquestradores para escrever suas canções. E Cole Porter, mesmo possuindo conhecimentos musicais, preferia optar pela contratação de orquestradores, pela falta de tempo antes da estreia.

Poucos compositores da Broadway são responsáveis pelas suas próprias orquestrações. A maioria fornece apenas as melodias das canções, no que toca às aberturas, os acompanhamentos incidentais de ação, as transições, o balé e as variações vocais, o reforço musical e a “sintonia” do show serão arranjados por outra pessoa.¹⁷ (De Mille, 1958, como referido em Maxwell, 1995, p. 44)

Apenas os orquestradores Robert Russell Bennett e Hans Spialek tiveram alguma visibilidade no início do século XX.

Os anos de 1940 são conhecidos pela produção de um grande número de canções que, pelo seu sucesso imediato ou pelo modo como conseguiram sobreviver no tempo, são consideradas temas “clássicos” atualmente. Nesta década podemos destacar o grande número de gravações feitas na forma de *cast recording*, ou seja, gravações de estúdio em que todo o elenco e orquestra gravavam as canções como elas eram interpretadas no palco. Este era um instrumento importante para a divulgação dos espetáculos e um produto relativamente acessível para o público.

Naquela época, a maioria dos musicais da Broadway visava a comicidade. O termo *musical comedy* era usado para diferenciar uma peça musical cômica de outra mais séria, normalmente chamada de *musical play*.

A utilização destes termos diferenciadores foi popularizada pelo empresário londrino George Edwardes na última década do século XIX, para separar e distinguir os dois géneros por ele produzidos, simultaneamente, em dois teatros. Enquanto num deles apresentava comédias musicais – espetáculos que, na sua maioria, utilizavam enredos baseados em farsas, personagens cômicas, cantores ligeiros e dançarinos, além de elegantes e bem vestidas *chorus girls* –, no outro exibia peças musicais – espetáculos com enredo mais romântico, cantores detentores de uma técnica mais apurada, suficiente para brilhar

¹⁷ Tradução livre da autora de: “Few Broadway composers are responsible for any of their own orchestrations. Most of them furnish only the song melodies, while the overtures, the incidental action accompaniments, the transition pieces, the ballet and vocal variations, the musical reinforcement and “glue” of the show will be arranged by someone else.”

nos finais concertados, e *chorus girls* que, além da sua beleza, teriam também que saber cantar. No fundo, uma peça musical era muito semelhante a uma opereta romântica. (Carrilho, 2018, p. 21)

Oscar Hammerstein II também utilizou o termo *musical play* nos anos de 1920 para se referir a operetas. Mas, na década de 1940 começou a aplicar o termo a todo o teatro musical, apenas para o diferenciar do teatro falado. Assim, pouco a pouco, a maioria das produções da Broadway passaram a ser chamadas de *musical play*, sendo elas cômicas ou não.

O grande sucesso da época, com uma das mais longas temporadas da história da Broadway, foi “Oklahoma!”, em 1943, referido por alguns como *musical play* e por outros como *folk operetta*. Após uma longa parceria entre Rodgers & Hart, Richard Rodgers decidiu aceitar colaborar com Hammerstein II em “Oklahoma!”. Alterando os hábitos de trabalho, Rodgers passou a compor as músicas a partir das letras de Hammerstein, ao contrário do que fazia com Hart, onde a composição musical antecedia a criação da letra.

[...] foi o primeiro a ser considerado um musical orgânico (*organic musical play*), onde cada palavra, canção e passo de dança eram fragmentos essenciais ao desenvolvimento da peça e em que todos os elementos passaram a ser parte crucial e significativa de um todo. Todas as canções e coreografias sustentavam a continuidade do diálogo em vez de o interromper. [...] Com uma temporada sem precedentes de cinco anos na Broadway e dez anos de digressão nacional, *Oklahoma!* redefine todos os parâmetros comerciais e molda uma nova realidade financeira no seio empresarial da Broadway. (Carrilho, 2018, p. 24)

A dança foi criada pela coreógrafa de balé Agnes de Mille e Rodgers & Hammerstein fizeram questão que fosse contratado um elenco pouco conhecido, com cantores com facilidade na representação, ao invés de atores que conseguissem cantar. Este foi o primeiro espetáculo que teve registro de *studio cast recording* com todo o elenco original em 1943. Além disso, em 1947 o musical alcançou sucesso internacional com a produção inglesa e em 1955 foi lançado o seu longa-metragem musical.

Depois desse sucesso, Rodgers & Hammerstein iniciam uma grande parceria. Um dos espetáculos criados pela dupla foi “Allegro”, em 1947, onde Hammerstein decidiu utilizar os coros para comentar a ação. Agnes de Mille era a coreógrafa e também lhe foi dada a função de diretora de cena, de forma cumulativa, o que só vai acontecer com maior regularidade a partir dos anos 60. Em 1949, eles criaram “South Pacific”, um espetáculo grandioso que foi o segundo musical a receber o prêmio de Melhor Drama dos Prêmios Pulitzer. A produção também recebeu dez Tony Awards, incluindo Melhor Musical, Melhor Libreto e Melhor Partitura em 1950.

Na sequência de “Oklahoma!”, surgiram novos musicais que adotaram os valores do *musical play* sem abandonar a essência da comédia musical. Irving Berlin e Cole

Porter, por escreverem a letra e a música das suas canções, conseguiram adaptar-se facilmente ao formato. Depois de quinze anos trabalhando em Hollywood, em 1946 Berlin compôs “Annie Get Your Gun”, sua obra-prima para o teatro musical. E Porter, considerado o rei da comédia musical, compôs em 1948 “Kiss Me, Kate”, espetáculo que atingiu a temporada mais longa das suas composições. “Kiss Me, Kate” foi o primeiro musical a receber o Tony Awards de Melhor Musical em 1949 e atualmente é considerado uma das obras-primas do teatro musical americano.

Na década de 1940 muitos espetáculos da Broadway foram exportados para o West End, mas o inverso não aconteceu. O teatro musical britânico continuou a desenvolver-se, mas ficou limitado às suas fronteiras.

Neste decênio surgiram na Broadway obras importantes para o teatro musical como: “Finian’s Rainbow”, de Burton Lane & “Yip” Harburg, “Brigadoon”, de Lerner & Loewe, “Where’s Charley?”, de Frank Loesser e “Gentlemen Prefer Blondes”, de Jule Styne.

Em Nova York, as transmissões televisivas a preto e branco começaram no final dos anos de 1930, entretanto foi na década de 1940 e, principalmente, na de 1950 que houve um aumento exponencial deste passatempo familiar. Aquela pequena caixa, que trazia entretenimento e notícias para muitas famílias, transformou-se em um símbolo do sucesso econômico das famílias que a possuíam.

Na década de 50, a dupla formada por Rodgers & Hammerstein continuou consistente e criativa. Inicialmente, eles criaram o grande sucesso “The King and I” em 1951, que obteve grande aceitação, tanto na Broadway como no West End. No final do decênio, após dedicarem-se à supervisão das versões cinematográficas de “Oklahoma!” e “Carousel”, bem como a criação de uma versão de “Cinderella” para a televisão, reapareceram com o grande espetáculo “The Sound of Music”, em 1959. No teatro, o papel da noviça Maria foi interpretado por Mary Martin, já na versão cinematográfica quem executou foi Julie Andrews. O espetáculo foi nomeado e ganhou diversos prêmios, entre Oscar, Grammy e Tony Awards, tanto pela versão teatral como pela cinematográfica. Nove meses após a estreia, Oscar Hammerstein II faleceu, deixando como legado algumas das mais importantes obras da história do teatro musical.

Frank Loesser criou o espetáculo “Guys and Dolls”, com música e letras suas no ano de 1950. O libreto foi criado por Abe Burrows, que até este momento só escrevia comédias para a rádio. A partitura deste musical, feita por Loesser, é considerada uma das melhores da história do teatro musical e o espetáculo ganhou os Tony Awards de Melhor Musical, Melhor Ator e Melhor Atriz em 1951. “Guys and Dolls” também fez temporada em Londres e teve uma adaptação cinematográfica protagonizada pelas estrelas Marlon Brando, Jean Simmons, Frank Sinatra e Vivian Blaine.

Nas décadas de 1950 e 1960, Irving Berlin criou os musicais “Call Me Madam” e “Mr. President”, o segundo com uma fraca temporada na Broadway. Já Cole Porter, em 1955, compôs o seu último musical para a Broadway, “Silk Stockings”.

Nos anos de 1950, os diretores de cena ou de palco passaram a ter um papel importante, assumindo a responsabilidade de unir os diferentes elementos que garantem a qualidade e a integridade da produção. A pessoa que fez este trabalho de forma mais ampla na Broadway foi George Abbott. Abbott foi ator, produtor e autor, mas, devido ao seu talento especial, foi principalmente um *play doctor*, uma espécie de salvador de espetáculos, sendo várias vezes chamado para rever e/ou alterar coisas que estariam fadadas ao fracasso. Abbott ultrapassou os oitenta anos de carreira, participando de mais de cem produções.

Entre 1935 e o início dos anos 60, George Abbott dirigiu vinte e seis musicais na Broadway, dos quais vinte e dois obtiveram lucro considerável. Acostumado a acumular funções de diretor de cena, dramaturgo e produtor, escreveu muitos destes libretos de forma integral ou parcial, dando-lhes um “toque” especial de distinção, o qual, em conjunto com a sua direção de cena, ficou conhecido por “the Abbott touch”. Apelidado de “Mister Abbott” pelos colegas, tinha uma enorme aptidão para a seleção de talentos bem como para a respectiva distribuição pelas várias “personagens chave”. Tendo colaborado de perto com alguns dos melhores coreógrafos da sua época, apreciava e reconhecia a importância da inclusão da dança nos seus espetáculos. (Carrilho, 2018, pp. 65-66)

Um dos espetáculos que ele fez a co-direção foi “The Pajama Game”, junto com Jerome Robbins, em 1954. A parte coreográfica ficou a cargo de Bob Fosse, um bailarino que havia ganho algum destaque por conceber e executar uma pequena sequência coreográfica no filme “Kiss Me, Kate”, em 1953, mas que ainda possuía pouca experiência criando coreografias. Na cerimônia do Tony Awards de 1955, “The Pajama Game” ganhou os prêmios de Melhor Musical, Melhor Atriz e Melhor Coreografia para Bob Fosse, o que marca o início da sua carreira como coreógrafo de teatro musical.

Em meados da década de 1950 surgiram os primeiros diretores-coreógrafos, desempenhando as duas funções em simultâneo. Foram eles: Jerome Robbins, Bob Fosse e Michael Kidd. Jerome Robbins se tornou o mais procurado *show doctor*, tendo sido chamado várias vezes para dar apoio a musicais que, por algum motivo, estavam em dificuldade. Este trabalho poderia ser executado por George Abbott se o espetáculo fosse uma comédia musical, mas se fosse um musical mais arrojado, a melhor escolha era Jerome Robbins.

Segundo Bryer e Davison (2005), o advento do diretor-coreógrafo, iniciado com Robbins, está entre os avanços mais significativos do musical americano da última metade do século passado. Em 1957, Robbins concebeu, dirigiu e coreografou o musical “West Side Story”, composto musicalmente por Leonard Bernstein. Este

espetáculo também lançou mais dois criativos: o dramaturgo Arthur Laurents e o letrista Stephen Sondheim. Com a dupla função de diretor e coreógrafo, Robbins já selecionou um elenco mais versátil e completo, orientando as audições para bailarinos que soubessem representar e cantar. Dessa forma, ele criou “West Side Story” como um balé com diálogos e canções.

Já em “Gypsy”, em 1959, Robbins reduziu o uso da dança, deixando que esta acontecesse de forma natural. O espetáculo era uma comédia musical e teve como libretista Arthur Laurents, como compositor Jule Styne e como letrista Stephen Sondheim.

Assim como nas décadas anteriores, todos os êxitos musicais americanos continuaram fazendo carreira no West End. Entretanto, alguns musicais britânicos fizeram a viagem com o rumo inverso. Entre estes estavam: “Oliver!”, que teve música, letras e libreto de Lionel Bart, e “My Fair Lady” e “Camelot”, ambos de Alan Jay Lerner e Frederick Loewe.

“My Fair Lady” estreou em 1956 e foi o primeiro musical que conseguiu superar “Oklahoma!”, com, na época, a mais longa carreira na história do musical americano. Os personagens principais, Eliza Doolittle e Henry Higgins, foram interpretados por Julie Andrews e Rex Harrison. A versão cinematográfica surgiu em 1964 com Audrey Hepburn e Rex Harrison.

Em 1962, George Abbott voltou a se envolver numa produção de sucesso quando dirigiu “A Funny Thing Happened on the Way to the Forum”, o primeiro musical composto integralmente por Stephen Sondheim (músicas e letras). Na introdução do livro *The art of the American musical: conversations with the creators*, os autores deixam claro a importância de Sondheim para os musicais:

Certamente a figura mais dominante dos últimos quarenta anos do musical americano – e talvez a mais influente em toda a história dos musicais – é Stephen Sondheim. [...] Sondheim alterou para sempre a natureza do musical e estabeleceu um padrão para todos os futuros praticantes”.¹⁸ (Bryer & Davison, 2005)

O título do espetáculo brinca com a frase “*a funny thing happened on the way to the theatre*”, que foi utilizada muitas vezes por comediantes de *vaudeville* para iniciarem uma história. Por causa de alguns problemas nas apresentações do espetáculo antes dele chegar na Broadway, Abbott decidiu chamar Jerome Robbins para que este fizesse as alterações necessárias no musical. Com algumas mudanças, inclusive nas

¹⁸ Tradução livre da autora de: “Certainly the most dominant figure of the last forty years in the American musical – and perhaps the most influential in the entire history of the form – is Stephen Sondheim. [...] Sondheim has altered the nature of the musical forever and set a standard for all future practitioners”.

composições de Sondheim, o espetáculo foi um sucesso na Broadway, ganhando vários Tony Awards.

O termo off-Broadway foi utilizado inicialmente para tratar de um local na ilha de Manhattan, entretanto, nos anos de 1940 e 1950 passou a ser atribuído ao movimento que surgiu nesse local e que modificou os termos de reconhecimento profissional, relativamente à prática de diferentes formas de teatro em Nova York. Esse movimento desafiava a centralidade dos espetáculos da Broadway na área em torno da Times Square, o “coração do *theatre district*”. Foi aí que alguns espetáculos off-Broadway começaram a ter grande êxito.

A mais longa produção teatral da história dos Estados Unidos, que permaneceu mais tempo em cartaz de forma consecutiva, por exemplo, surgiu nos anos de 1960 como um espetáculo musical off-Broadway. “The Fantasticks” foi criado como um projeto universitário com um elenco de quarenta e cinco pessoas. Depois de adequar o elenco para apenas oito atores, a peça permaneceu até 2002 em um pequeno teatro de Greenwich Village, não conseguindo ter lucros como os dos grandes espetáculos da Broadway. Fato semelhante aconteceu com o musical “You’re a Good Man, Charlie Brown”, por exemplo, que estreou em 1967 com um elenco reduzido no bairro de East Village.

Tendo que lidar com o sucesso, alguns teatros off-Broadway começaram a se preocupar com as pressões econômicas e profissionais, que tendiam a elevar custos e a alterar as expectativas das próprias companhias. Isto fez com que mudasse a essência do conceito off-Broadway, que se fundamentava num teatro livre, espontâneo e experimental e, a partir daí, surgisse na década de 1960 o novo movimento off-off-Broadway, que se assumiu através de uma completa rejeição ao teatro comercial.

Em 1962, depois da morte de Hammerstein, Richard Rodgers criou “No Strings”, o primeiro musical que ele compôs sozinho e o único que ele escreveu as letras. Com um texto sobre a segregação racial dos afro-americanos nos Estados Unidos e sem instrumentos musicais de cordas, a orquestra foi colocada no fundo do palco, o que proporcionava a junção de músicos e atores em cena. Rodgers também compôs “Do I Hear a Waltz?” em 1965, um musical que teve como letrista Stephen Sondheim, mas que não teve sucesso.

Depois de passar toda a década de 1950 trabalhando para empresas cinematográficas, o coreógrafo e bailarino Gower Champion retornou à Broadway para dirigir e coreografar musicais. O primeiro sucesso como diretor-coreógrafo foi “Bye Bye Birdie”, um musical cômico-satírico composto por Charles Strouse, que teve como letrista Lee Adams, em 1960. O espetáculo apresentava o som da música rock da época e foi o primeiro *rock musical* apresentado na Broadway. Foi premiado com os Tony

Awards de Melhor Musical, Melhor Ator, Melhor Diretor e Melhor Coreógrafo, e fez temporada na Broadway e no West End, além de ter tido uma versão cinematográfica em 1963.

Em 1964, Gower Champion estreou o espetáculo de sucesso “Hello, Dolly!”, que teve como compositor e letrista Jerry Herman e que ganhou os Tony Awards de Melhor Atriz, Melhor Diretor e Melhor Coreógrafo.

Além de “Hello, Dolly!”, outras produções também chamaram a atenção naquela década. Entre elas estão: “Funny Girl”, de Jule Styne e Bob Merrill, com coreografia de Carol Haney e supervisão de Jerome Robbins, interpretado por Barbra Streisand na Broadway, no West End e na versão cinematográfica, que a fez ganhar o Oscar de Melhor Atriz; “Fiddler on the Roof”, de Jerry Bock e Sheldon Harnick, com direção e coreografia de Jerome Robbins, ganhou nove Tony Awards, incluindo o de Melhor Musical; “Man of La Mancha”, de Mitch Leigh e Joe Darion, o primeiro musical criado sob a tutela da Goodspeed Opera House, organização sem fins lucrativos, que teve sua produção transferida para um teatro off-Broadway e, depois de dois anos e meio, novamente transferida para a Broadway; e “Cabaret”, de John Kander e Fred Ebb, a primeira direção e produção de sucesso de Harold Prince, um ex-assistente de George Abbott e de Jerome Robbins. O musical fez temporadas na Broadway e no West End, também teve sua versão cinematográfica e ganhou oito Tony Awards, entre eles o de Melhor Musical.

Apesar de não ter tido grande sucesso na sua produção original na Broadway em 1966, “Sweet Charity” é considerado um dos grandes musicais da década de 1960 graças às partituras de Cy Coleman e Dorothy Fields e aos vários momentos alcançados pela direção e pelas coreografias de Bob Fosse. O musical concorreu a nove Tony Awards, mas só ganhou o de Melhor Coreografia.

Tendo sua estreia em 1967 em um teatro off-Broadway, o *rock musical* “Hair: The American Tribal Love Rock Musical” foi retirado do teatro apesar do seu sucesso. No ano seguinte, após ser reformulado, reescrito e reencenado com um novo elenco, o musical surgiu em um teatro da Broadway. O espetáculo é fruto do movimento *hippie* e da revolução sexual, inerentes à década de 1960.

Na Broadway, o diretor Tom O'Horgan recorre às mais variadas formas para infringir as normas habituais de produção, tendo, por exemplo, abdicado do enredo ao livrar-se do libreto inicial, substituindo-o por uma sequência quase contínua de números musicais. Estes, por sua vez, foram encenados de forma inventiva, por vezes chocante, fazendo lembrar espectáculos experimentais que mais se adequavam às produções off-off-Broadway. No decorrer do espetáculo, podia assistir-se à interação dos actores com o público, à nudez integral no final do primeiro acto e à liberdade linguística para a natural utilização de palavrões, escolhas que serviam para chocar o senso comum e ferir algumas susceptibilidades. Quanto à música, baseava-se na linguagem

rock da época e trazia uma certa frescura em relação às tradicionais sonoridades da Broadway. (Carrilho, 2018, p. 133)

Com a crescente onda de musicais vindo dos teatros off-Broadway, o conceito que nasceu como alternativa às grandes produções no final dos anos de 1960, começou a não conseguir se afastar das pressões comerciais e profissionais. Nos anos seguintes, uma grande parte desse teatro começou a querer juntar-se às condições e ideias que antes rejeitavam.

O início da década de 1970 não foi muito bom para a indústria de musicais da Broadway, pois a zona circundante do *theatre district* estava muito insegura, sendo cada vez mais frequente os assaltos, esfaqueamentos, entre outros crimes. Entretanto, sob o ponto de vista artístico, este decênio foi espetacular para o musical americano, tendo sido criados *rock musicals*, *concept musicals* e musicais ditos convencionais da era pós-Oklahoma!

Como a década de 1960 foi extremamente influenciada pelo fenômeno musical chamado “rock ’n’ roll”, no teatro musical não seria diferente. Assim, em 1971 estreou em um teatro off-Broadway, “Godspell”, um *rock musical* (ou ópera rock) composto por Stephen Schwartz. Em 1973 foi apresentada a versão cinematográfica e, quando a temporada off-Broadway terminou, em 1976, os produtores transferiram o musical para um teatro na Broadway.

Cinco meses após a estreia de “Godspell”, ainda em 1971, surgiu na Broadway outro *rock musical*, “Jesus Christ Superstar”, dos britânicos Andrew Lloyd Webber (compositor) e Tim Rice (letrista). A versão londrina estreou em 1972 e teve tanto sucesso que se tornou a produção inglesa de maior longevidade na época.

Apesar de todo o sucesso, como “Godspell” passou a maior parte da sua temporada em um teatro off-Broadway, podemos dizer que “Pippin”, que estreou em 1972, foi o primeiro grande sucesso do compositor/letrista Stephen Schwartz na Broadway. “Pippin” não é um *rock musical*, porque envolve sons contemporâneos com formas tradicionais mais próximas da música pop. Depois de seis anos trabalhando na indústria cinematográfica, este musical também marcou o retorno de Bob Fosse como diretor-coreógrafo na Broadway. Nesta montagem, ele utilizou cenários minimalistas e uso frequente da dança.

Em 1974, Schwartz estreou o musical “The Magic Show” e, com três musicais originais na Broadway na década de 1970, teve o raro privilégio de ser um compositor com três musicais em cartaz simultaneamente na Broadway, coisa que só tinha acontecido anteriormente com Jerry Herman, com “Dear World”, “Hello, Dolly!” e “Mame”.

O *rock musical* de maior sucesso dos anos de 1970 foi “Grease”, um espetáculo apresentado pela primeira vez em Chicago em 1971. No ano seguinte, depois de algumas mudanças, o musical estreou na zona off-Broadway e, alguns meses depois, ainda em 1972, mudou-se para a Broadway, onde permaneceu em cartaz até 1980. Outro *rock musical* de sucesso foi “The Rock Horror Show”, que estreou em Londres em 1973 e permaneceu cerca de sete anos em cartaz. Em 1974, estreou em Los Angeles, nos Estados Unidos, onde teve uma estadia de nove meses, mas acabou não tendo tanto sucesso na Broadway no ano seguinte.

No início da década de 1970, a parceria entre o produtor e diretor Harold Prince e o compositor e letrista Stephen Sondheim teve um papel importante no desenvolvimento do *concept musical*, que é quando o musical trata de um determinado tema, assunto ou evento, diferentemente da forma que era habitual de enredos amorosos. Já com uma vasta experiência nos musicais convencionais pós-Oklahoma!, Prince e Sondheim criaram nesta década cinco musicais com o estilo *concept musical*. Foram eles: “Company”, em 1970, “Follies”, em 1971, “A Little Night Music”, em 1973, “Pacific Overtures”, em 1976 e “Sweeney Todd”, em 1979.

Em 1975 estreou na Broadway o musical “Chicago”, com direção e coreografia de Bob Fosse, libreto que ele escreveu em parceria com Fred Ebb e partituras de John Kander e Fred Ebb. O espetáculo teve críticas contraditórias, entretanto teve uma carreira de sucesso. Foi indicado em dez categorias no Tony Awards, mas não ganhou nenhuma, pois “A Chorus Line” foi o grande sucesso que ganhou a maior parte dos prêmios daquele ano. A versão inglesa de “Chicago” surgiu em 1979.

“A Chorus Line” foi um acontecimento em 1975. O musical estreou em um teatro off-Broadway e alguns meses depois foi transferido para a Broadway. Conta a história de um grupo de bailarinos que participa de uma audição para um novo musical. Trata-se de um musical dentro de outro musical, denominado como *backstage musical*. O espetáculo foi criado a partir de um *workshop* ministrado pelo diretor e coreógrafo Michael Bennett, em que os dançarinos partilharam as dificuldades do início de suas carreiras. O texto e a música foram escritos depois deste processo, por pessoas relativamente novas no meio dos musicais. Este *concept musical* teve uma grande popularidade e ganhou nove Tony Awards, incluindo o de Melhor Musical, além de sete Drama Desk Awards e o Pulitzer Prize for Drama.

Os *revivals*¹⁹ tornaram-se uma prática constante a partir da década de 1970, graças à uma certa nostalgia do público em ver espetáculos de outras épocas. Alguns musicais que tiveram suas remontagens nesta época foram: “No, No, Nanette”, “Gypsy”,

¹⁹ Remontagens de espetáculos, que podem ser feitas pelos mesmos criadores dos espetáculos originais ou por novos criativos.

“Candide”, “My Fair Lady”, “Hello, Dolly!”, “Fiddler on the Roof”, “Man of La Mancha”, “The King and I”, “Oklahoma!”, entre outros.

Charles Strouse teve dois grandes sucessos nos anos de 1970. O primeiro foi “Applause”, que estreou em 1970, composto em parceria com Lee Adams, e o segundo foi “Annie”, em 1976, em parceria com Martin Charnin. Ambos foram reconhecidos como Melhor Musical nos Tony Awards dos seus respectivos anos.

No final deste decênio, a venda de *cast recordings* caíram muito e muitas editoras deixaram de as gravar. Somado a isso, os custos das produções aumentaram significativamente no decorrer destes anos. Foi neste clima de instabilidade que surgiram os grandes musicais “Sweeney Todd: The Demon Barber of Fleet Street” e “Evita”. Ambos tiveram a direção de Harold Prince, também tiveram grandes custos de produção e, ao final, ganharam vários Tony Awards, incluindo os de Melhor Musical.

“Sweeney Todd” estreou na Broadway em 1979 e foi composto por Stephen Sondheim e Harold Prince. A produção inglesa estreou em 1980 e logo recebeu o Laurence Olivier Award, na categoria de Melhor Musical.

Já a *opera rock* “Evita” foi apresentada pela primeira vez em Londres em 1978, onde permaneceu em cartaz por cerca de oito anos. Foi criada por Andrew Lloyd Webber e Tim Rice. Em 1979 o espetáculo chegou na Broadway, onde foi um sucesso, ficando para sempre associado ao início dos megamusicais, por ser constituído por uma forte componente visual, com cenários magníficos e desenhos de luzes elaborados, assim como efeitos de alta tecnologia.

Nos anos de 1980 surgiram diversas produções musicais originais e espetáculos britânicos, como as *operas rock* de Andrew Lloyd Webber e Tim Rice, que chegaram na Broadway com mais frequência que nos anos anteriores. Os dois criadores chegaram a ser condecorados, nomeados cavaleiros pela Rainha Elizabeth II no início da década de 1990.

Alguns musicais fizeram sucesso neste decênio de 1980. Entre eles estão: “42nd Street”, “Barnum”, “Woman of the Year”, “Dreamgirl”, “Little Shop of Horror” e “Nine”. Entretanto, apesar de todo o êxito, nenhum deles conseguiu vender muitos *cast recordings*, o que gerava grandes perdas financeiras para as produções, já que elas tinham altos custos para estar em cartaz.

Naquela época, muitos megamusicais foram difundidos internacionalmente pelo produtor Cameron Mackintosh. A partir daí, verifica-se a tendência crescente de transformar os musicais em espetáculos cada vez mais dominados pela tecnologia. Foi assim que Andrew Lloyd Webber começou a colaborar com Mackintosh, e este fez com que quatro megamusicais britânicos chegassem à Broadway, consolidando um fluxo cultural que os ingleses “lutavam” para conquistar há várias décadas. São eles: “Cats”,

“The Phantom of the Opera”, “Les Misérables” e “Miss Saigon”. Atualmente os três primeiros estão entre as produções mais longas do teatro musical da Broadway.

“Cats” estreou em 1981 no West End, com música de Lloyd Webber, direção de Trevor Nunn e coreografia de Gillian Lynne, e impressionou o público com sequências que enquadravam aquecimentos de aeróbica e ginástica de chão. Todo o elenco foi caracterizado de modo a parecer verdadeiros gatos. Foi o primeiro musical a amplificar individualmente cada pessoa do elenco através dos *wireless mic*²⁰, permitindo uma grande liberdade de movimentos. A partir daí, as vozes passaram a ser controladas por um técnico de som, que na mesa de som amplificava e equalizava todo o som do espetáculo. Na Broadway, o espetáculo estreou em 1982 e permaneceu em cartaz durante dezoito anos. Em West End permaneceu por vinte e um anos. Ganhou o prêmio de Melhor Musical, tanto na produção americana (Tony Award), como na inglesa (Laurence Olivier Award).

Acima de todo o aparato cênico inovador, a produção trouxe, também, novas e revolucionárias técnicas de *marketing*. Até aqui a maioria dos musicais limitava-se a comercializar algumas *T-shirts*, livros de canções e programas do espetáculo com várias fotografias. *Cats* não só criou um logotipo distinto e apelativo (dois olhos de gato amarelo-esverdeados com pupilas em forma de bailarino), como o espalhou nos mais diversos tipos de *souvenir*: chávenas de café, livros, figurinos, enfeites de Natal, brinquedos, guarda-chuvas, porta-chaves, *pins*, etc. (Carrilho, 2018, p. 202)

“The Phantom of the Opera” estreou no West End em 1986, com música e libreto de Lloyd Weber e letras de Charles Hart, e continuou em cartaz até o início de 2020 no mesmo teatro, o Her Majesty’s Theatre. O musical tem a direção de Harold Prince e a encenação e coreografia de Gillian Lynne. Na Broadway, estreou em 1988 no Majestic Theatre e também continuou em cartaz até 2020. Por isso, “The Phantom of the Opera” atualmente é considerado o musical com a temporada mais longa da Broadway e o segundo com temporada mais longa do West End.

Em 1980, o compositor Claude-Michel Schönberg e o libretista Alain Boublil criaram “Les Misérables”. O espetáculo, que tinha os seus criadores franceses, estreou em Paris. Como Cameron Mackintosh gostou do musical, decidiu convertê-lo em um espetáculo mais direcionado às audiências anglófonas. Assim, em 1985 estreou a versão inglesa, uma produção que continuava em cena no início de 2020, sendo a mais longa do West End. Em 1987, “Les Mis”, como é popularmente chamado, chegou à Broadway e permaneceu por dezesseis anos em cartaz, recebendo oito Tony Awards, incluindo o de Melhor Musical. Em 2012 foi lançada a versão cinematográfica, que ganhou três estatuetas do Oscar e foi indicado inclusive a Melhor Filme.

²⁰ Microfones sem fio.

Os mesmos criadores lançaram junto com Mackintosh o novo musical “Miss Saigon” em 1989. O espetáculo ficou em cena durante dez anos em Londres. Na Broadway, estreou em 1991 e também permaneceu por dez anos, ganhando alguns prêmios.

Stephen Sondheim e James Lapine voltaram à Broadway para apresentar “Into the Woods”, o seu novo musical, em 1987. O espetáculo recebeu três Tony Awards. Também teve uma produção inglesa e outras remontagens, assim como uma versão televisiva e outra cinematográfica, que foi indicada em três categorias ao Oscar.

Enquanto os musicais britânicos faziam sucesso na Broadway e no West End, alguns musicais americanos também foram bem-sucedidos nos anos de 1980 e 1990, mas sem tantos anos de temporada, como por exemplo: “My One and Only”, “La Cage aux Folles”, “The Tap Dance Kid”, “Sunday in the Park with George”, “Grand Hotel”, “City of Angels”, “Once on This Island”, “The Will, Rogers Follies”, “The Secret Garden”, “Falsettos”, “Jelly’s Last Jam”, “Crazy for You”, “Kiss of the Spider Woman”, “Passion”, entre outros.

“Falsettos” e “Jelly’s Last Jam” são exemplos de anti-musicais, que surgiram em teatros off-Broadway e, depois, com o seu sucesso, foram transferidos para a Broadway. Os dois tiveram questões importantes como tema: “Jelly’s Last Jam” tratou dos *black musicals* e “Falsettos” desempenhou um papel importante no desenvolvimento do *gay musical*.

Este termo representa o conjunto de espetáculos que, de alguma forma, colide com as principais linhas ideológicas pelas quais a maioria dos musicais se rege na Broadway. Os *anti-musicals* exploram, deliberadamente, assuntos pouco confortáveis, tais como questões políticas, problemas sociais e raciais ou até temas religiosos, étnicos, de gênero e de orientação sexual, entre outros. Evitam finais felizes, indicativos do chamado “sonho americano”, e preferem manter-se fora da zona de conforto da principal corrente de público, a qual não adere em número suficiente a este tipo de espetáculos de modo a que se possam justificar os custos elevados de uma produção na Broadway. Assim, os *anti-musicals*, são produzidos, normalmente, por companhias off-Broadway ou off-off-Broadway em temporadas que não costumam ultrapassar as 100 apresentações. Por vezes, estes musicais atraem críticas elogiosas e são depois produzidos na Broadway, onde atingem temporadas respeitáveis [...]. (Carrilho, 2018, pp. 118-119)

No decorrer dos anos de 1990 surgiu na Broadway os chamados *corporate musicals*, que são musicais patrocinados e produzidos por grandes empresas. Este gênero teatral emergiu quando a Walt Disney Company (ou Walt Disney Corporation) decidiu criar musicais baseados nos longas-metragens de animação concebidos pela própria empresa. Mas não passou muito tempo até outras produtoras seguirem o mesmo caminho.

Esta prática tornou-se tão divulgada que foi uma questão de tempo até alguém se lembrar de lhes chamar *movicals*, termo que é algo ambíguo pois há muito que se criavam musicais baseados em filmes. É verdade que os musicais baseados em películas cinematográficas já existiam há várias décadas, mas é também verdade que, no início, os criativos de teatro musical consideravam e abordavam esses filmes apenas como uma das várias fontes de matéria-prima. (Carrilho, 2018, p. 221)

Anteriormente, esses musicais tinham, inclusive, nomes diferentes dos filmes em que foram baseados, para que houvesse independência entre as duas versões. Entretanto, posteriormente, além de serem mantidos os nomes, também começaram a ser mantidas as atmosferas dos filmes, os aspectos visuais e as qualidades performativas.

Para consolidar esse novo gênero e explorar esse mercado em ascensão, em 1993 a Walt Disney Company criou a Disney Theatrical Productions. Podemos perceber que a Disney já almejava o mercado da Broadway, pois alguns anos antes já tinha começado a contratar criadores de musicais da Broadway para compor os seus desenhos animados. Foi assim que surgiu, em 1994, o musical “Beauty and the Beast”, composto por Alan Menken, com letras de Howard Ashman e Tim Rice.

Em 1997, surgiu na Broadway “The Lion King”, em um teatro que era agora propriedade da Walt Disney Company. O espetáculo foi dirigido por Julie Taymor e apresentava canções de vários compositores, sendo as de maior destaque composições de Elton John e Tim Rice. Além disso, ganhou alguns Tony Awards, incluindo o de Melhor Musical. A produção inglesa estreou em 1999 e ainda permanecia em cartaz no início de 2020, assim como a americana.

Os *corporate musicals* se destacam porque podem ser produzidos com eficácia em países estrangeiros, com elencos desconhecidos e, portanto, sem precisar gastar fortunas com atores renomados. A versão espanhola, “El Rey León”, por exemplo, estreou em Madri em 2011 e ainda estava em cartaz até março de 2020, sendo uma atração turística da cidade. Para que isso ocorra, os atores têm que imitar cuidadosamente o elenco original da Broadway, para que o espetáculo não seja modificado de um país para outro.

Apesar de Nova York ser um centro de oportunidades para toda a classe artística, a Broadway não tem espaço para amadores e produtores independentes, devido aos grandes custos das produções. Por isso que muitos espetáculos estreiam no off-Broadway. Foi assim que a companhia New York Theatre Workshop criou o espetáculo “Rent”, em 1996, por exemplo. O musical começou sendo uma espécie de anti-musical que, depois de passar por várias revisões e processos de workshop, chegou ao seu formato final. Na noite anterior à estreia off-Broadway, o seu criador Jonathan Larson faleceu. Foi assim que o espetáculo chamou a atenção do público e,

poucos meses depois, foi transferido para um teatro na Broadway, onde permaneceu em cena até 2008. A produção inglesa ficou apenas um ano e meio em cartaz, sendo um grande fracasso, pois a crítica e o público não se comoveram com a publicidade sobre a morte do autor.

Nos últimos anos da década de 1990 houve *revivals* dos musicais “Cabaret” e “Chicago” na Broadway e no West End. Ambas tiveram mais sucesso que suas encenações originais. O *revival* de “Chicago”, por exemplo, passou quinze anos em cartaz no West End e ainda estava em cena até o início de 2020 na Broadway.

O equilíbrio entre as produções americanas e inglesas no século XXI

No século XXI houve um equilíbrio entre produções americanas e inglesas. Em 2001 foi apresentado “The Producers”, baseado no filme de Mel Brooks de 1967. O mesmo fez a adaptação, as letras e as músicas do musical, que foi dirigido e coreografado por Susan Stroman. O espetáculo foi bastante premiado, tendo recebido doze Tony Awards e permanecido em cena até 2007 na Broadway. No West End estreou em 2004 e teve várias remontagens pelos Estados Unidos e pela Inglaterra, além da versão cinematográfica que estreou em 2005.

O ano de 2001 estava sendo favorável para a comédia musical americana, com as montagens de “The Producers” e “The Full Monty” e a remontagem de “42nd Street”, mas eis que aconteceu o trágico acidente do 11 de setembro de 2001 em Nova York e todos os teatros da Broadway fecharam por pelo menos dois dias.

Apesar de toda a perplexidade e da enorme carga emocional causada pelos terríveis actos de terrorismo, a comunidade teatral fez questão de se reagrupar e de continuar em atividade. Durante vários meses houve uma quebra acentuada no sector do turismo, circunstância que reactivou a consciência de que a Broadway dependia fortemente dessas receitas. (Carrilho, 2018, pp. 239-240)

Pouco mais de uma semana depois dos atentados, estreou na Broadway “Urinetown”, que veio de um teatro off-Broadway e permaneceu em cartaz até 2004, além de ter ganho três Tony Awards. “Mamma Mia!” também estreou poucas semanas depois na Broadway. O musical já estava em temporada no West End desde 1999, teve temporada no Canadá e em várias outras cidades dos Estados Unidos no ano 2000, e até o início de 2020 ainda se encontrava em cena no West End. “Mamma Mia!” foi o primeiro exemplo de *jukebox musical* ou *popsical*.

Segundo Woolford (2012), *jukebox musical* é um estilo de musical que usa canções pré-existentes, geralmente de uma pessoa ou um grupo pop. Estes musicais se dividem em dois grupos: o primeiro conta uma história ficcional, como “Mamma Mia!”, por exemplo; e o segundo é biográfico sobre a vida dos artistas. Para o autor, esse estilo é extremamente atraente para os produtores, porque tem uma trilha de músicas conhecidas que agradará aos fãs daquele grupo pop ou cantor, que consequentemente se tornarão o provável público do musical.

Em 2002 surgiu o *jukebox musical* “Movin’ Out”, que, sem diálogos e sem uma história propriamente dita, foi apresentado no formato de *all-dance musical*, ou seja, um musical expresso através da dança. No mesmo ano estreou “Hairspray”, baseado no filme homônimo de 1988. Ficou em cartaz na Broadway até 2009. O espetáculo chegou

no West End em 2007, no mesmo ano em que estreou o novo filme. Entre Tony Awards e Drama Desk Awards, “Hairspray” ganhou dezessete prêmios.

O grande sucesso “Wicked: The Untold Story of the Witches of Oz” surgiu na Broadway em 2003, tendo como compositor e letrista Stephen Schwartz. A produção inglesa estreou em 2006 e ambas são fenômenos de bilheteria. Também em 2003 estreou no off-Broadway “Avenue Q”, uma comédia musical de baixo custo, de Robert Lopez e Jeff Marx, que não demorou a ser transferida para a Broadway. No West End começou a ser apresentada em 2006 e, depois, também teve diversas remontagens internacionais. Ambos os espetáculos concorreram aos Tony Awards de 2004, mas “Avenue Q” levou a melhor, ganhando as indicações de Melhor Musical, Melhor Partitura e Melhor Libreto.

Em 2004, a Disney Theatrical Productions produziu um novo *movical*, que primeiramente estreou no West End e só em 2006 estreou na Broadway: “Mary Poppins”. O espetáculo ficou em cartaz na Broadway até 2013 e no West End até 2008. Recentemente uma nova versão inglesa foi montada, estreando no final de 2019 e sendo interrompida pela pandemia em 2020.

“Billy Elliot the Musical” também estreou primeiramente no West End em 2005 e foi um dos maiores sucessos dos últimos anos. O espetáculo foi composto por Elton John e tem letras e libreto de Lee Hall. Na Broadway estreou em 2008 e se manteve em cartaz até 2012. O musical recebeu quatro Laurence Olivier Awards, incluindo Melhor Musical, na Inglaterra, e dez Tony Awards e dez Drama Desk Awards, nos Estados Unidos.

A Broadway teve alguns musicais notáveis no ano de 2005. Entre eles estão: “Monty Python’s Spamalot”, “Dirty Rotten Scoundrels”, “The Light in the Piazza”, “The 25th Annual Putnam County Spelling Bee”, “Jersey Boys” e “The Color Purple”.

Em 2006 estrearam no off-Broadway dois musicais: “Grey Gardens” e “Spring Awakening”. Ambos foram transferidos para a Broadway, mas apenas o segundo teve um grande sucesso, sendo posteriormente criada uma versão inglesa em 2009 e tantas outras remontagens internacionais.

Nos últimos anos chamou atenção um jovem compositor de descendência porto-riquenha nascido em Nova York, Lin-Manuel Miranda, que compôs dois espetáculos de sucesso: “In the Heights” e “Hamilton”. Ambos nasceram no off-Broadway e depois foram transferidos para a Broadway, o primeiro em 2008 e o segundo em 2015. Além de compositor e letrista, Lin-Manuel também atuou nos dois musicais. Em Londres, “Hamilton” estreou em 2017, e tanto a produção inglesa como a americana ainda continuavam em cartaz no início de 2020. O musical acumulou diversos prêmios, entre Tony Awards, Drama Desk Awards, Laurence Olivier Awards e Grammy Awards.

Estrearam alguns musicais de sucesso na Broadway nos últimos anos: em 2009 surgiu o *rock musical* “Next to Normal” que, além de três Tony Awards, ganhou o Pulitzer Prize for Drama, um prêmio que raramente é atribuído à musicais; no mesmo ano estreou “Rock of Ages”, um *jukebox musical* com músicas famosas dos anos de 1980; também em 2009 surgiu “Memphis”, que ganhou vários Tony Awards e chegou no West End em 2014; e em 2011 estreou “Sister Act”, que já tinha estreado em 2009 no West End e despertou interesse a nível internacional.

Em 2011 também surgiu na Broadway o grande sucesso “The Book of Mormon”. A componente musical, o libreto e as letras foram criados por Trey Parker, Robert Lopez e Matt Stone. A produção londrina estreou em 2013 e ambas continuavam em cartaz em 2020. O musical ganhou nove Tony Awards, incluindo o de Melhor Musical.

“Matilda the Musical” fez o caminho oposto, estreou no West End em 2011, recebeu sete Laurence Olivier Awards, e depois chegou à Broadway em 2013, ganhando cinco Tony Awards. “Matilda” continuava em cena no West End no início de 2020.

“Kinky Boots” foi lançado na Broadway em 2013. O musical, que entre os seus Tony Awards recebeu o de Melhor Coreografia para Jerry Mitchell, ainda estava em cartaz até o início deste ano.

Todos os espetáculos que se encontravam em cena em 2020 foram interrompidos pelo início da pandemia de COVID-19, por causa das quarentenas de cada país e das novas regras de distanciamento social. Agora, o futuro do teatro em todo o mundo está incerto. Muitas das produções mencionadas neste capítulo provavelmente não voltarão a estar em cartaz, entretanto alguns espetáculos já estão vendendo ingressos antecipados para 2021. A Broadway League anunciou em nove de outubro de 2020, pela quarta vez neste ano, o adiamento da reabertura dos teatros da Broadway. A nova data de abertura seria no dia trinta de maio de 2021. Resta-nos aguardar e torcer para que o retorno seja o mais breve possível.

Pelos caminhos da coreografia...

A palavra coreografia vem dos radicais gregos *choréia*, que quer dizer dança, e *gráphein*, que quer dizer escrita. Sendo assim, coreografia significa escrita da dança, de modo mais amplo, composição de dança. E o coreógrafo, aquele que cria a coreografia.

Apesar de, em tempos passados, haver figuras que se aproximavam ao que conhecemos como coreógrafo, mais se assemelhando a professores de dança como “mestres de dança” no período medieval, é com a consolidação da dança cênica e o surgimento do balé que o papel do coreógrafo se estabelece e que a atividade de criar coreografias se efetiva. (Gualberto, 2018, pp. 2-3)

O balé teve seu início na Itália e se desenvolveu na França, sendo codificado como uma técnica entre os séculos XV e XVII e constituindo-se como balé de corte. Até esse período, o balé se configurava como mero entretenimento da nobreza, existindo formalmente a partir da fundação da Academia Real de Dança, criada por Luís XIV. No século XVII, Jean-Jacques Noverre criou o balé de ação, o que contribuiu para que a dança chegasse aos teatros, com expressividade nos relacionamentos, nas emoções e nos gestos.

No início do século XIX surgiu o balé romântico e, com ele, as sapatilhas de ponta, que revelam o desejo de transcendência e alcance do mundo místico e espiritual. Neste período surgiu a diferenciação das técnicas masculina e feminina e também a verticalidade como orientação espacial para o movimento. Além disso, a dança teatral se separou das práticas sociais da dança. No final do século XIX, o balé na França cristalizou-se numa forma romântica e tecnicamente simplista. No entanto, a noção de virtuosismo técnico no balé desenvolveu-se na Rússia, onde surgiu o balé acadêmico, com seus famosos balés de repertório, como O Lago dos Cisnes, O Quebra-Nozes, etc.

Na França, a atividade do coreógrafo foi de extrema importância. Mas foi especialmente na Rússia que os bailarinos ficaram mais submissos ao coreógrafo ou diretor, com um sistema que tinha a ideia de bailarinos sem autonomia. Durante a história do balé clássico, questões políticas influenciaram nos modos de criação coreográfica, como bem explica Carolina Gualberto em seu artigo intitulado *Coreógrafo: pra quê?*

[...] a construção das coreografias que partiam de relações hierárquicas e trabalhavam demarcando limites e zonas de autoridade. Nesse sentido, basta rever o balé e seu caráter aristocrata durante o absolutismo monárquico de Luís XIV entre os séculos XVII e XVIII ou o balé enquanto manobra de controle da cultura e da sociedade para a criação e manutenção de uma identidade almejada no Realismo Socialista. O controle do (e por meio do) balé configurava os papéis dos bailarinos e coreógrafos, que deveriam se conformar a um modo e a uma ordem posta. Obviamente, por sua demarcação hierárquica, o balé também não apresenta um *modus operandi* democrático. O acesso a

lugares como os de “solista” e “coreógrafo” são destinados a pessoas que atendam a determinadas exigências da técnica. Sua faceta não-democrática também se apresenta na necessidade de adequação dos corpos à uma forma rígida e às ideias do coreógrafo que, conforme visto anteriormente, em muitos momentos históricos (assim como hoje?), também se submetia a imposições de ordem política. (Gualberto, 2018, pp. 4-5)

No final do século XIX surgiu a dança moderna, se mostrando contrária a tudo que o balé preconizava, desde as sapatilhas de pontas e tutus que apertavam até a imposição de uma única forma de dançar. A dança transformava-se pela necessidade de expressão e de resgate da individualidade do corpo.

Na medida em que a dança se transforma, também se transformam a noção do corpo e seus movimentos bem como suas relações com o espaço e com o tempo. Essas transformações também modificam os modos de criação coreográfica nos quais as sequências automáticas de passos dão lugar a propostas que expressassem a conexão dos coreógrafos com seus contextos permeados de questões relacionadas às guerras e democracia, ao racismo, ao sexo e problemáticas sobre gênero, entre outras. (Gualberto, 2018, p. 5)

A partir daí, segundo Gualberto, os coreógrafos assumiram um papel importante na dança moderna, pois ou construíam carreiras solo ou criavam grupos de bailarinos para propagar as suas ideias de movimento. Para a autora, uma característica coreográfica moderna são os movimentos que se repetem nos trabalhos de um artista e que imprimem a eles uma identidade, determinando o que podemos chamar de estilo.

Na década de 1960 surgiu a dança pós-moderna, que propôs:

relações entre saberes distintos e inovações nos entendimentos de corpo, espaço, público e criação que se perpetuam até o que chamamos de dança contemporânea. Os limites da dança moderna são deixados de lado e tem-se como princípios a aleatoriedade e a abertura para uma infinidade de propostas investigativas. (Gualberto, 2018, p. 6)

Dessa forma, a dança contemporânea se apresentou como democrática, com acolhimento de diversos corpos, sem preocupação com papéis de solistas ou de coadjuvantes, nem com o posicionamento frontal do público. Como consequência disso, atualmente temos diversas possibilidades coreográficas, que podem ser construídas entre o corpo, o movimento e o lugar. E como não poderia deixar de ser, a dança influencia o teatro e está presente no teatro musical de forma decisiva, tendo um papel importante na dramaturgia do espetáculo.

A dança como elemento dramático do teatro musical

A dança que acontece durante um espetáculo teatral pode ser dividida em dois grupos: a incidental e a dramática. No primeiro grupo estão os balés inseridos em óperas, as danças folclóricas, os números usados para animar uma peça e a dança usada como entretenimento entre atos. Esta dança, a incidental, serve principalmente como diversão e não é essencial para o desenvolvimento da narrativa.

Já a dança dramática, pelo contrário, ela encaminha a história, revela o caráter e/ou estabelece o humor e o estilo do espetáculo. Ela não pode ser retirada, pois danificaria seriamente a ação dramática. Esta dança inclui balés, composições de dança moderna e partes dançadas de comédias e musicais. Desde a Grécia Antiga já aconteciam diversas formas de danças dramáticas.

Assim como cada número de dança tem um propósito dramático crucial na estrutura geral do espetáculo, cada movimento dentro do número deve ter uma razão dramática e estrutural para estar ali. A música, com sua progressão de temas, disposição de ambiência e eventos, dita quando os incidentes ocorrem e por quanto tempo eles permanecem. É a premissa dramática da sequência musical que fundamenta os movimentos de dança. Cada número de dança assemelha-se a uma peça de um ato em vários aspectos. Tanto no número de dança quanto na peça de um ato, o público começa na ignorância do que está por vir. As ideias devem ser apresentadas de maneira convincente, fortemente desenvolvidas e resolvidas de forma satisfatória ao longo da duração da peça. O formato segue a fórmula da boa performance: exposição, ação ascendente, clímax e resolução para o final. O breve elemento de tempo de um número musical, entretanto, geralmente não permite muito tempo para o desenlace.²¹ (Dame, 1995, pp. 58-59)

Toda comédia musical deve ter um enredo e um conflito dramático. Dentro do número de dança, as variações musicais que criam esse sentimento de conflito mantêm o interesse do público porque interferem e atrasam a sua resolução. Sob esta perspectiva, o coreógrafo deve explorar os fatores dramáticos e estruturais que impedem o personagem ou o enredo de se mover.

No teatro musical existem duas alternativas para substituir o diálogo: o canto e a dança. “[...] a dança substitui o diálogo através de imagens de movimento musicadas.

²¹ Tradução livre da autora de: “Just as every dance number has a dramatic and structural purpose in the overall scheme of the show, every movement within the number should have both a dramatic and structural reason to be there. The music, with its progression of themes, moods, and events, dictates when incidents occur and how long they transpire. It is the musical sequence's dramatic premise which is the foundation of the dance movements. Each dance number resembles a short one-act play in several respects. In both the dance number and the one-act play, the audience begins in ignorance of what is to come. Ideas must be cogently presented, strongly developed, and convincingly resolved over the duration of the piece. The format follows the formula of the well-made play: exposition, rising action, climax, and fall to ending. The brief time element of a musical number, however, usually does not allow much time for denouement.”

A vantagem da dança? O movimento define e desenvolve a ação mais naturalmente do que o texto falado.”²² (Dame, 1995, pp. 60-61)

Nos espetáculos mais conhecidos e com mais tradição da Broadway, as coreografias são mais do que simples decorações ou diversões. Pelo contrário, elas estabelecem o caráter, desenvolvem mais a trama e intensificam conflitos dramáticos. Segundo Robert Dame, em sua dissertação de mestrado intitulada *The integration of dance as a dramatic element in Broadway musical theatre*,

A arte do coreógrafo como um dramaturgo consiste na escolha de movimentos e gestos adequados para a expressão exigida em uma situação dramática. Esses movimentos, então, adquirem um significado específico quando associados às palavras na performance musical. Em suma, o levantamento crítico que compreende este artigo considera as ferramentas tradicionais de composição, melodia, a própria harmonização, mudança de tonalidade, ritmo e coreografia de dança, como elementos da dramaturgia.²³ (Dame, 1995, p. 2)

No decorrer da história do teatro musical, os coreógrafos puderam explorar as diversas possibilidades de dança. Eles tinham a liberdade para usar os estilos populares das suas épocas, como o jazz e o rock, por exemplo. Foi assim que eles descobriram que, se a sua dramaturgia fosse convincente, eles poderiam incluir quase tudo que quisessem em suas coreografias. Assim, o teatro musical permitiu que a dança popular e de rua adquirisse um estatuto de linguagem artística e, muitas vezes, se constituísse como técnica.

Na década de 1860, quando as apresentações de *minstrelsy* começaram a diminuir, o *vaudeville* o substituiu, com uma sucessão de atos de música e dança. O *vaudeville* foi a principal forma de entretenimento dos Estados Unidos nas décadas que precederam e iniciaram o século XX. Este gênero era composto de uma variedade grande de apresentações e tinha grande popularidade. Infelizmente, atualmente não temos registros das danças feitas para este gênero.

Ao fundo rítmico, adicionaram-se as danças *jig* e *clog dances*, o que decididamente trouxe novos e diferentes acordes para a dança de salão, dança étnica, *toe dancing* e para um sapateado mais enérgico que viria a dominar os entretenimentos musicais da Broadway. [...] A maioria dos circuitos de *vaudeville* incluía pelo menos um ato de música e dança ou uma revista na sua apresentação. O sistema valorizava a singularidade e incentivava a diversidade. Alguns dançarinos apresentavam talento ou técnica; outros desenvolviam um material incomum. Havia dançarinos holandeses, dançarinos russos, dançarinos irlandeses, dançarinos de menestrel *blackface*, dançarinos de menestrel *whiteface*, atos curtos, atos clássicos, sapateadores, *knockabouts*, dançarinos acrobáticos, atos

²² Tradução livre da autora de: “[...] dance replaces dialogue with images of movement set to music. The advantage of dance? Movement defines and develops *action* more naturally than language.”

²³ Tradução livre da autora de: “The choreographer’s art as a dramatist consists of choosing movements and gestures appropriate for the expression required in a dramatic situation. These movements then take on specific meaning when associated with the words in a musical texture. In short, the critical survey which this paper comprises regards the traditional tools of composition, melody, its harmonization, change of key, rhythm, and dance choreography, as elements of dramaturgy.”

de competição e *legomania*. Mesmo os célebres criadores da dança moderna – Martha Graham, Doris Humphrey e Charles Weidman – fizeram suas temporadas no vaudeville.²⁴ (Dame, 1995, pp. 20-21)

Segundo Dame, a dança utilizada nos musicais do século XIX não era parte integrante da ação dramática. Pelo contrário, ela fez muito pouco para modificar o enredo dos espetáculos ou falar dos personagens. Quando “The Black Crook” estreou em 1866, por exemplo, o resultado foi uma composição de música e dança que nunca tinha acontecido anteriormente na Broadway. O balé dominou a peça, entretanto não se pode dizer que esta dança foi incorporada à ação dramática do espetáculo.

Costa lotou o palco com trinta bailarinas e cinquenta “mulheres não artistas” da Europa, não por causa de suas danças habilidosas, mas por causa de seus figurinos curtos e pernas aparentemente nuas.²⁵ (Dame, 1995, p. 28)

De toda forma, “The Black Crook” estabeleceu as bases para a comédia musical, que incluía a dança como uma componente importante.

Em 1900, o produtor americano George Lederer importou da Inglaterra diversos dançarinos treinados por John Tiller, para a opereta americana “The Casino Girl”. Tiller, que começou sua carreira na década de 1880 na Inglaterra como organizador de concursos de igrejas, se tornou conhecido pela precisão de seus exercícios. Tiller abriu escolas de dança em Londres e Nova York e, além de padronizar a altura dos dançarinos e submetê-los a um treinamento rigoroso, criou linhas de coro de doze a vinte intérpretes que podiam ser inseridos em qualquer tipo de entretenimento musical.

Tiller alegou ter inventado o “pony ballet”, um número de dança em que garotas pequenas executavam uma rotina imitando cavalos. [...] As *Tiller Girls* tinham presença constante em Nova York e nunca deixaram de agradar o público das revistas e espetáculos de Florenz Ziegfeld e Charles B. Dillingham. Em 1927, havia centenas de *Tiller Girls* treinadas em todo o mundo. Seu triunfo gerou imitações americanas, e cada diretor de dança deu uma contribuição pessoal e inovadora para as sequências. [...] As *Tiller Girls* encheram as revistas e musicais do período de 1900-1920 com coros dançantes, e não foi fácil colocar pequenos exércitos de artistas dentro e fora do palco. Coube a uma figura, entre o diretor e o coreógrafo, o trabalho de, como um general, comandar suas tropas ao som da música durante as sequências de danças.²⁶ (Dame, 1995, pp. 30-31)

²⁴ Tradução livre da autora de: “It added to the fund of rhythmic jig and clog dances the decidedly new and different strains of ballroom, ethnic, toe dancing, and an energetic tap dancing that would come to dominate the musical entertainments of Broadway. [...] Most vaudeville circuits included at least one song-and-dance act or minimusical revue on the bill. The system valued uniqueness and encouraged diversity. Some dancers traded on talent or technique; others developed unusual material. There were Dutch dancers, Russian dancers, Irish dancers, blackface minstrel dancers, whiteface minstrel dancers, flash acts, class acts, toe dancers, knockabouts, acrobatic dancers, competition acts, and legomania. Even the celebrated originators of modern dance – Martha Graham, Doris Humphrey, and Charles Weidman – did their stints in vaudeville.”

²⁵ Tradução livre da autora de: “Costa crowded the stage with thirty ballerinas and fifty “Auxiliary Ladies” from Europe, not because of their skillful dancing but by virtue of their scanty costumes and apparently bare legs.”

²⁶ Tradução livre da autora de: “Tiller claimed to have invented the “pony ballet” a dance number in which petite girls performed a routine imitating horses. [...] The Tiller Girls became a fixture in New York and never failed to please the crowd in the revues and shows of Florenz Ziegfeld and Charles B. Dillingham. By 1927

Segundo Dame, Ned Wayburn, o coreógrafo de Ziegfeld, conduzia seus ensaios com um apito pendurado no pescoço, que soprava para chamar a atenção da multidão de artistas sob seu comando. Wayburn encenou mais de seiscentas comédias musicais, peças, revistas, pantomimas, *vaudevilles* e shows de escolas de dança e criou sequências de passos simples e básicos, que usava de diferentes formas.

Seymour Felix foi um diretor de dança que criou tendências e coreografou shows de Rodgers e Hart, Peggy-Ann e Simple Simon. Felix buscou dançarinos com juventude, beleza e uma base de dança forte.

Quando necessário, ele conseguia alcançar o auge com: *battements* altos, *backbends*, espargatas, cambalhotas, formaturas militares, alinhamento de parada, o refrão musical que parava o show, e o ritmo duplo de Charleston que deixava o espectador sem fôlego.²⁷ (Dame, 1995, p. 33)

Uma década antes do primeiro trabalho comercial reconhecido dos coreógrafos de balé, Seymour Felix começou a pensar sobre a dança que “ajudava no desenvolvimento” do espetáculo e mantinha “o espírito do show”.

Albertina Rasch foi uma diretora de dança inovadora. A sua carreira foi construída com a base do balé tradicional e foi comercialmente bem-sucedida, tendo grandes sucessos na Broadway nas décadas de 1920, 1930 e 1940. Robert Alton também foi um grande diretor de dança durante este período.

Coreógrafos colaborativos como George Balanchine e Agnes de Mille fizeram com que a presença crescente do balé e da dança moderna no cenário do entretenimento americano apresentasse novas opções dentro de um espetáculo.

Antes da estreia de *On Your Toes*, de Rodgers e Hart, em 1936, George Balanchine, o homem responsável pelas danças, solicitou que o crédito no programa fosse “Coreografado por...” ao invés do habitual “Danças por...”. O produtor concordou. A perspectiva de despertar a curiosidade do público através de uma palavra não familiar abriu novos caminhos intrigantes para uma publicidade valiosa.²⁸ (Dame, 1995, p. 36)

É importante perceber que, na modernidade, a dança se desenvolveu em paralelo com o teatro musical e assim bailarinos e coreógrafos transitavam nas duas vertentes. Apresentando-se como coreógrafo também no teatro musical, Balanchine

there were hundreds Tiller-trained girls throughout the world. Their triumph sparked American imitations, and each dance director made a personal and innovative contribution to the precision routines. [...] Tiller Girls filled the revues and musicals of the 1900-1920 era with dancing choruses, and it was no mean feat to get the small armies of performers on and off the stage. The job fell to someone halfway between director and choreographer, who functioned like a general marshaling his troops to music in dance routines.”

²⁷ Tradução livre da autora de: “When necessary, he could pull out the old stops with the best of them: high kicks, backbends, splits, cartwheels, military drills, the chorus line strut that stopped the show, and the double time Charleston that left the onlooker breathless.”

²⁸ Tradução livre da autora de: “Before the opening of Rodgers and Hart's *On Your Toes* in 1936, George Balanchine, the man responsible for the dances requested that his program credit read “Choreographed by...” rather than the customary “Dances by...” The producer agreed. The prospect of arousing public curiosity over an unfamiliar word opened intriguing new avenues for valuable publicity.”

insistiu para que a sua coreografia contribuísse para o desdobramento da trama, mostrando que a dança pode ser um método para o desenvolvimento da história do espetáculo.

On Your Toes foi um ponto de virada na história da comédia musical, pois as coreografias de Balanchine eram mais do que meros interlúdios. Elas serviram como aspectos essenciais do enredo e foram partes totalmente integradas da produção.²⁹ (Dame, 1995, p. 37)

Agnes de Mille também foi revolucionária porque criou danças dramáticas dentro dos espetáculos. E além disso, seus dançarinos apareciam como personagens e não apenas como entretenimento de dança.

Diretores de dança trabalhavam para aprovação do público; coreógrafos trabalham para esclarecimento do público. Os diretores-coreógrafos que dominam o mundo moderno da dança do espetáculo devem seu privilégio e poder aos dois coreógrafos pioneiros, Balanchine e de Mille, que deixaram um legado: (1) um padrão ético para musicais da Broadway, (2) um compromisso com a dança como um instrumento dramático, (3) uma expansão considerável dos tipos de dança usados no palco, (4) um uso novo e mais importante dos dançarinos profissionais, e (5) uma coreografia da mais alta qualidade para os bailarinos dançarem, para o público ver e para os futuros coreógrafos adotarem como um padrão para o seu trabalho.³⁰ (Dame, 1995, p. 40)

A evolução da dança no musical americano transformou o coreógrafo em diretor-coreógrafo e estes começaram a encenar as canções e coreografar as danças. Jerome Robbins e Bob Fosse são os maiores exemplos disso. Eles definiram o papel do movimento nos musicais e aumentaram a importância da dança. A partir daí, a dança, que era anteriormente considerada um “papel de parede”, tornou-se importante dentro da encenação, e outros coreógrafos surgiram para dar continuidade a este trabalho. Entre eles estão: Gower Champion, Michael Bennett, Tommy Tune e Susan Stroman.

Assim como a música, as letras, o design e tantos outros elementos do teatro musical, a coreografia é essencial para a identidade do espetáculo. Atualmente, muitos espetáculos têm tido *revivals*, sendo reconstruídos e/ou revisados. Como não poderia deixar de ser, as coreografias não são apresentadas como no espetáculo original. É importante entender este fenômeno, por que se dá graças aos problemas de preservação da memória da dança.

²⁹ Tradução livre da autora de: “*On Your Toes* was a turning point in the history of musical comedy, for Mr. Balanchine’s dances were more than mere interludes. Instead they served as essential aspects of the plot, and were thoroughly integrated parts of the production.”

³⁰ Tradução livre da autora de: “Dance directors worked for audience approval; choreographers work for audience enlightenment. The director-choreographers who dominate the modern world of show dancing owe their privilege and power to the two pioneer choreographers, Balanchine and de Mille, who bequeathed to them a legacy: (1) a standard of serious artistry for Broadway Musicals, (2) a commitment to dance as a dramatic medium, (3) a considerable expansion of the modes of dance to be used on stage, (4) a new and more professionally important use of the dancers themselves, and (5) a choreography of the highest quality for dancers to dance, for audiences to see, and for future choreographers to embrace as a standard for their work.”

Ter acesso às coreografias originais é difícil e os coreógrafos contratados para os *revivals* não tem a obrigação de refazer o show com as coreografias originais. De toda forma, acredito que é responsabilidade destes coreógrafos descobrirem como a dança contribuiu para a produção original, assim poderão se inspirar nesses trabalhos para criar novos movimentos.

Os vídeos originais de algumas das coreografias que estudaremos nesta dissertação não estão disponíveis para o público em geral, o que dificulta o seu estudo. Também por este motivo, observaremos as versões cinematográficas dos musicais, que são versões criadas pelos próprios coreógrafos. Ao contrário do teatro, que é efêmero e mutável, a versão para o cinema é uma composição “fechada” e finita. Na adaptação do teatro para o cinema, muitas vezes o espetáculo é modificado, entretanto, o objetivo de também estudar os filmes é obter uma compreensão de como as danças se encaixavam (ou se encaixariam, no caso de danças retiradas da versão cinematográfica).

Esta dificuldade que encontramos em relação à memória da dança e das coreografias também é mencionada por outros pesquisadores, como Lisa Jo Sagolla:

Cada vez que buscava informações sobre a coreografia das produções originais da Broadway, encontrava muito pouco na forma de descrições abrangentes ou análises de danças antigas do teatro musical. Fui obrigada a vasculhar pilhas de recortes, resenhas, entrevistas ou artigos desorganizados em revistas de dança para encontrar descrições ou ideias sobre a coreografia.³¹ (Sagolla, 1992, como referido em Maxwell, 1995, p.9)

Para Carol Ann Maxwell, este problema se dá pela tradição oral da dança, que além de possibilitar o plágio, também permite uma eventual perda das coreografias.

Nossa herança da dança do teatro musical ainda está em risco. [...] Logo após um espetáculo de 'sucesso' estrear na Broadway, o roteiro é publicado, as partituras musicais e trilha sonora vão à venda na loja de discos local enquanto a coreografia – uma parte fundamental do espetáculo – é substancialmente negligenciada sobrevivendo apenas na memória do elenco e do coreógrafo original. Essencialmente, a coreografia tem sido transmitida em um jogo de “telefone sem fio”, e o que resta no final pode ser chocantemente diferente do que foi coreografado há séculos ou mesmo décadas atrás.³² (Maxwell, 1995, p. 7)

³¹ Tradução livre da autora de: “Each time I sought information about the choreography from the original Broadway Productions, I found very little in the way of comprehensive descriptions or analyses of past musical theatre dances. I was obliged to wade through piles of unorganized clippings, reviews, interviews or articles in dance magazines to find descriptions or ideas about the choreography.”

³² Tradução livre da autora de: “Our musical theatre dance heritage is still at risk. [...] Soon after a ‘hit’ show opens on Broadway, the script is published and the musical scores and soundtrack go on sale at the local record shop while the choreography – an integral part of the show – is oddly enough entrusted to the fading memories of the original cast and choreographer. For essentially, choreography has been passed down in an extended game of “telephone”, and what has come out at this end may be shockingly different from what was put in centuries, or even decades, ago.”

Graças ao que a autora chama de jogo de “telefone sem fio”, ou seja, esta forma de ensinar a coreografia aos bailarinos, com poucos registros escritos e com poucas gravações de vídeo, muitas coreografias originais de grandes musicais foram perdidas no tempo e nas memórias dos coreógrafos, dos bailarinos e daqueles que tiveram o privilégio de assistir aos espetáculos.

Um olhar mais atento:

Agnes de Mille

Agnes George de Mille (Nova York, 1905 – Nova York, 1993) foi a primeira mulher a coreografar um musical da Broadway. Ela coreografou muitos espetáculos notáveis como: “Oklahoma!”, “One Touch of Venus”, “Bloomer Girl”, “Carousel” e “Gentlemen Prefer Blondes”. Alguns autores afirmam que de Mille foi a coreógrafa mais influente da Broadway nos anos 1940.

No início do livro *Dance to the Piper*, Agnes se descreve assim:

Esta é a história de uma dançarina americana, uma garota mimada, rica e egocêntrica, que aprendeu com dificuldade a se tornar uma trabalhadora, a estabelecer e atender aos padrões, e manter uma sensibilidade vitoriana à violência contemporânea, e que, com sorte, participou ao lado de grandes colegas de um renascimento da mais antiga e mágica de todas as artes.³³ (Mille, 2015, p. 1)

Sua família era bastante conhecida. Seu avô paterno era Henry Churchill de Mille, um famoso dramaturgo que escreveu melodramas lucrativos em colaboração com o diretor David Belasco. Com a morte prematura do avô, sua avó Beatrice abriu uma escola para meninas e tornou-se agente dos trabalhos do marido e de outros dramaturgos. Foi assim que ela criou seus dois filhos: William e Cecil. William casou-se com Anna George, filha de Henry George, um famoso economista político.

Filha de William e Anna, Agnes nasceu em 1905 e, depois de três anos, teve uma irmã, Margaret. William era dramaturgo e, durante a infância de Agnes, escreveu diversos sucessos em Nova York, como “The Warrens of Virginia”, “Classmates”, “The Genius” e “The Woman”, que tiveram a direção de David Belasco, uma colaboração que passou do pai para o filho. Vendo seu pai com tantos trabalhos bem-sucedidos no teatro, Agnes tinha o sonho de ser atriz.

Seu tio Cecil DeMille foi um dos criadores da Paramount Pictures e tornou-se um dos fundadores da indústria cinematográfica de Hollywood. Além disso, foi um grande diretor de cinema, tendo produzido filmes mudos e sonoros.

Um ano depois de Cecil mudar-se para Hollywood, William escreveu um espetáculo que foi um fracasso em Nova York, chamado “After Five”. Depois disso, o pai de Agnes decidiu aceitar a proposta do irmão e ir trabalhar em Hollywood. Pouco

³³ Tradução livre da autora de: “This is the story of an American dancer, a spoiled egocentric wealthy girl, who learned with difficulty to become a worker, to set and meet standards, to brace a Victorian sensibility to contemporary roughhousing, and who, with happy good fortune, participated by the side of great colleagues in a renaissance of the most ancient and magical of all the arts.”

tempo depois, toda a família mudou-se para a Califórnia, o que fez com que Agnes sonhasse em atuar no cinema.

O interesse dela pelo balé clássico surgiu aos oito anos quando assistiu a bailarina Anna Pavlova dançando e ficou bastante emocionada. Entretanto, seu pai não queria que ela tivesse uma carreira no teatro nem na dança, por isso, não permitiu na época que ela fizesse aulas. Apenas com quatorze anos, Agnes começou a fazer aula de balé no Theodore Kosloff School do Imperial Russian Ballet, com o próprio Kosloff e com outros professores. Kosloff foi um dos membros da companhia original do Ballet Russe de Diaghilev.

A mãe de Agnes fazia questão de levar as duas filhas nas aulas de balé, duas vezes na semana. Entretanto, nunca chegava na hora certa, por isso Agnes estava sempre atrasada. Ela ficava sempre no fundo da sala, até que um dia Kosloff pediu para ela demonstrar um exercício de pantomima. Depois disso, ele disse ao amigo Cecil que Agnes tinha demonstrado ter mais talento para a pantomima do que todos os alunos que ele havia ensinado. Em casa, Agnes praticava os passos de balé escondida no banheiro às seis da manhã, enquanto todos ainda dormiam. No prefácio do livro *Agnes de Mille, Telling Stories in Broadway Dance*, Kara Gardner diz:

Relembrando sua infância, Agnes de Mille (1905-1993) escreveu sobre seu pai dramaturgo: “Apesar de tudo, ele queria que eu escrevesse peças ... Eu queria atuar ... Era tudo o que eu queria fazer”. Sua família a desencorajou de atuar porque (ela alegou) ela não era bonita o suficiente. Sua mãe, Anna, que foi criada pelo proeminente economista e filósofo Henry George, também queria que Agnes fosse bem-sucedida [como escritora] e se comportasse adequadamente. Atuar não combinava com o pedigree da família.³⁴ (2016, p. XIII)

Seus pais divorciaram-se em 1926, quando Agnes tinha acabado de se graduar em inglês na Universidade da Califórnia. Depois disso, sua mãe mudou-se para Nova York com as duas filhas.

Aos dezenove anos, quando saiu da universidade, Agnes percebeu que já estava velha para o balé clássico. Em entrevista no programa “Day at Night”, ela fala que, na sua juventude, queria dançar e que o curso de inglês foi feito por influência do pai, que não permitia que ela dançasse profissionalmente. Se ele tivesse permitido, talvez ela nunca tivesse precisado aprender a coreografar, o que ela teve que fazer para trabalhar com a dança. Na entrevista, o próprio repórter sublinha uma parte de um dos livros da

³⁴ Tradução livre da autora de: “Looking back on her childhood, Agnes de Mille (1905-1993) wrote of her playwright father, “Above all, he wanted me to write plays... I wanted to act... It’s all I wanted to do”. Her family discouraged her from acting because (she claimed) she was not pretty enough. Her mother, Anna, who was raised by the prominent economist and philosopher Henry George, also wanted Agnes to be well read and properly behaved. Acting did not suit the family pedigree.”

coreógrafa, onde ela diz: “Esta é a história de alguém que não conseguiu o que queria, mas mais do que merecia.”³⁵

No outono de 1926, enquanto vivia com sua mãe e sua irmã em um duplex na West Sixty-seventh Street, perto do Central Park, Agnes se aventurou a “mudar o teatro americano”. Ela logo percebeu que o que estava disponível para ela no teatro musical era ser uma das bailarinas do coro ou corista de sapateado. [...] Como ainda era completamente desconhecida, ela apareceu em alguns programas de concerto de dança, e no verão de 1928 ela fez uma turnê com a companhia de Adolph Bolm como solista convidada.³⁶ (Long, 2003, p. 26)

Sua mãe depois do divórcio tornou-se sua grande apoiadora e patrocinadora, e a pessoa que estava por trás da carreira dela. Em suas próprias palavras, Anna “casou-se comigo. E como presente de casamento, deu-me minha carreira.”³⁷ Sua mãe se sacrificou financeiramente e gastou todas as economias nas performances dela.

Em meados de 1930, Agnes foi dançar em Londres. Lá, participou de diversos recitais de balé e dançou no The Ballet Rambert, liderado por Marie Rambert, uma bailarina que tinha dançado nos balés russos. Agnes teve uma vida muito simples na Inglaterra, pois, apesar de sempre estar dançando, ainda não era bem-sucedida e não ganhava muito dinheiro. Entretanto, por ser neta de Henry George, foi consideravelmente beneficiada pelos contatos da família. Socializando com artistas, escritores e diretores, ela conseguiu alguns trabalhos na Inglaterra.

Brent a apresentou à sociedade inglesa e às principais figuras do teatro, apresentando seus talentos a pessoas em posição de ajudá-la. Por recomendação de Brent, Agnes foi contratada para coreografar danças em um novo musical, *Nymph Errant*, uma performance de Gertrude Lawrence com música e letras de Cole Porter. Brent também foi o grande responsável pelos quatro recitais de Agnes em Londres. Em fevereiro de 1934, ele a encarregou de criar dois balés para uma nova revista que ele dirigiu, chamada *Why Not Tonight?*³⁸ (Long, 2003, p. 28)

Logo em seguida, ela voltou para os Estados Unidos, pois seu tio Cecil ofereceu-lhe a oportunidade de coreografar algumas partes do filme “Cleopatra”. Ela também dançaria em um número de dança e supervisionaria uma sequência. Entretanto, durante as filmagens, seu tio rejeitou suas sugestões, visto que já sabia exatamente o que queria

³⁵ Tradução livre da autora de: “This is the story of someone who got not what she wanted but better than she deserved.”

³⁶ Tradução livre da autora de: “So in the autumn of 1926, while living with her mother and Sister in a duplex on West Sixty-seventh Street, just off Central Park, Agnes ventured out “to change the American theater”. She soon learned that all that was available to her in the musical theater was a part in a precision kickline or a tap chorus. [...] As yet completely unknown, she appeared in some concert dance programs, and in the summer of 1928 she toured with Adolph Bolm’s company as a guest soloist.”

³⁷ Tradução livre da autora de: “married me. And as a wedding present, she gave me my career.”

³⁸ Tradução livre da autora de: “Brent introduced her to English society and to leading figures in the theater, talking up her talents to people in a position to help her. On Brent’s recommendation, Agnes was hired to choreograph dances in a new musical, *Nymph Errant*, a vehicle for Gertrude Lawrence with music and lyrics by Cole Porter. Brent was also largely responsible for Agnes’s four London recitals. In February 1934 he commissioned her to create two ballets for a new revue he was directing called *Why Not Tonight?*”

nas cenas, e também rejeitou seu solo de dança. Assim, humilhada e com raiva pelo confronto com o “Uncle Ce”, ela retornou para Europa, onde morou por algum tempo.

Nos Estados Unidos, a trajetória inicial de Agnes teve alguns trabalhos que não foram adiante. No fim dos anos 1930, a mãe dela, que foi fundadora do Hollywood Bowl, conseguiu arranjar um programa de dança para ela coreografar um concerto de uma noite em um anfiteatro. Com o dinheiro arrecadado, ela conseguiu pagar todos os custos e os trinta dançarinos. Entretanto, o Bowl Concert não foi bem e, no final, ela acabou perdendo dinheiro.

Depois disso, Agnes ficou em Los Angeles na casa da irmã Margaret, que havia casado com o produtor de Hollywood Bernard Fineman. Ele a apresentou ao seu amigo George Cukor, um jovem diretor que, em seguida, convidou-a para coreografar as danças do filme da MGM “Romeo and Juliet”, que ele iria dirigir e Irving Thalbert iria produzir. Agnes passou quatro meses trabalhando nas coreografias e, um pouco antes das filmagens, Thalbert achou que as danças impediam o ritmo da história e decidiu incluí-las apenas no fundo de algumas cenas. O mesmo produtor, em seguida, a convidou para coreografar “Marie Antoinette”, um grande filme que ele estava planejando. Mas três meses depois, Thalbert veio a falecer, o projeto ficou no papel e Agnes perdeu mais uma oportunidade de mostrar o seu trabalho.

Outra chance surgiu quando ela foi chamada para coreografar a trupe de atores no espetáculo da Broadway “Hamlet”. Ela criou uma coreografia muito elaborada e o diretor da peça, John Houseman, decidiu não a usar. Também aconteceu de ela ser contratada para coreografar o filme “I, Claudius”, mas, um dia antes das filmagens, a companhia faliu. Outra vez, ela foi contratada para coreografar o musical da Broadway “Hooray for What?”. Durante os ensaios, ela brigou com o gerente de negócios que queria colocar no coro as dançarinas preferidas dos seus amigos, e não as mais treinadas. Assim, ela foi demitida e, quando o espetáculo estreou em 1937, Robert Alton apareceu como coreógrafo. Como podemos notar, a história de Agnes sempre foi de muita perseverança e determinação.

No final da década de 1930, Agnes retornou para Nova York. Coincidentemente, seu retorno foi no momento oportuno em que foi fundado o Ballet Theatre, depois conhecido como American Ballet Theatre. Ali, ela pôde apresentar seus trabalhos e começar a se estabelecer no mundo do *concert dance*. Um deles, chamado “Three Virgins and a Devil” estreou em 1941 e foi apresentado inúmeras vezes, com diversos elencos.

No ano seguinte, Agnes criou “Rodeo”, um espetáculo que era uma evocação ao oeste americano, e convidou Aaron Copland para escrever as partituras. Os ensaios começaram em Los Angeles, onde ela foi procurar os bailarinos da companhia de Ballet

Russe de Monte Carlo. Depois, ela viajou em turnê³⁹ com o espetáculo, passando por várias cidades e sempre ensaiando suas cenas. Por fim, eles chegaram em Nova York para apresentar “Rodeo” no Metropolitan Opera House. Na noite de estreia, a própria Agnes dançou no papel de Cowgirl.

Enquanto de Mille ouvia a abertura da orquestra, ela esperava que este trabalho a colocasse finalmente entre as outras grandes pioneiras da dança moderna, como Isadora Duncan e sua amiga e colega Martha Graham. O público americano não estava familiarizado com o tipo de coreografia criada por de Mille, na qual elementos da dança moderna e do balé eram entrelaçados em números de dança que contavam o enredo da peça teatral.⁴⁰ (Hasday, 2004, p. 14)

“Rodeo” tornou-se um precursor de outros espetáculos com cenários e temas americanos. Como foi apresentado durante a Segunda Guerra Mundial (1939 a 1945), foi considerado patriótico. Sobre a personagem interpretada por Agnes:

A Cowgirl prevaleceu ao aprender como conseguir um homem. É um balé, com um subtexto auto referencial. A Cowgirl que usa calças no início e quer competir com os cowboys é comparável à própria situação de Agnes como uma aspirante a coreógrafa em uma profissão dominada por homens.⁴¹ (Long, 2003, p. 35)

Da mesma forma que a Cowgirl no espetáculo, Agnes também estava dividida entre querer competir com os homens na profissão e ao mesmo tempo querer ter um relacionamento e se casar. Nos últimos anos, seus relacionamentos tinham acabado muitas vezes em desapontamentos e frustrações.

“Rodeo” foi um grande sucesso em Nova York e também fez com que Richard Rodges e Oscar Hammerstein II escolhessem Agnes para ser a coreógrafa de “Oklahoma!”, espetáculo que será estudado mais adiante nesta dissertação.

Nenhum musical da Broadway teve mais significado histórico. *Oklahoma!* trouxe de volta aos musicais a esperteza da comédia musical inteligente com uma sensibilidade distintiva nova-iorquina para opereta, que foi ambientada naturalmente e celebrou vidas americanas comuns com um lirismo ingênuo. [O espetáculo] estabeleceu o “jogo musical” e a “relação integrada entre as partes”, dos quais música, enredo e dança se entrelaçaram em um único impulso estético.⁴² (Long, 2003, p. 37)

³⁹ Muitos espetáculos fazem temporadas em outras cidades antes de estrearem em Nova York, para que possam testar e fazer mudanças a partir das respostas do público, sem grandes perdas financeiras.

⁴⁰ Tradução livre da autora de: “As de Mille listened to the orchestra overture, she hoped this work would finally place her among the other great modern dance pioneers, such as Isadora Duncan and her friend and colleague Martha Graham. American audiences were not familiar with the kind of choreography created by de Mille, in which elements of modern dance and ballet were blended in dance numbers that were woven into the plotline of a theatrical play.”

⁴¹ Tradução livre da autora de: “The Cowgirl prevails by learning how to get herself a man. It is a ballet, however, with a self-referential subtext. The Cowgirl who wears pants at the beginning and wants to compete with the cowboys is comparable to Agnes’s own situation as an aspiring choreographer in a male-dominated profession.”

⁴² Tradução livre da autora de: “No musical appearing on Broadway has ever had more historic significance. *Oklahoma!* returned the musical from the smart, worldly wise musical comedy with a distinctively New York sensibility to operetta that was set close to nature and celebrated ordinary American lives with a naive lyricism. It established the “musical play” and the “integrated musical”, in which music, story, and dance were interwoven into a single esthetic impulse.”

“Oklahoma!” foi um marco na história das coreografias dos musicais porque:

A coreografia [de Agnes] para *Oklahoma!* em 1943 é frequentemente reconhecida como a primeira coreografia de teatro musical a inserir nas danças gestos que revelam a vida interior dos personagens.⁴³ (Maxwell, 1995, p. 40)

Embora “Oklahoma!” tenha sido um tremendo sucesso, Agnes ganhou muito pouco financeiramente e não ganhou nada pelas remontagens do musical fora de Nova York. Assim, no espetáculo seguinte que ela coreografou para o Theatre Guild, ela fez um contrato diferente e bem mais remunerado. O musical foi “One Touch of Venus”, estreou em 1943 e tinha grandes nomes na sua produção, como Kurt Weill, por exemplo, que contribuiu com as músicas.

Em 1941, a grande amiga e colega de Agnes, Martha Graham, a apresentou a Walter Prude, seu administrador. Dois anos depois, em 1943, Agnes casou-se com ele e foram felizes no casamento.

No grande balé de “Bloomer Girl”, ela apresentou James Mitchell e Lidija Franklin como os dançarinos principais. A coreografia “Civil War Ballet” foi um grande protesto contra a Segunda Guerra Mundial e os produtores queriam tirar do espetáculo, porque achavam que era muito trágico para uma comédia musical. Entretanto, ela conseguiu a chance de apresentar a dança uma vez na Philadelphia, antes da decisão final e do espetáculo chegar em Nova York. Depois do entusiasmo do público ao assistir, a cena ficou.

Durante os anos da guerra, o marido de de Mille, Walter Prude, serviu ao exército e foi enviado para a Inglaterra. Algumas de suas danças deste período, particularmente Civil War ballet de *Bloomer Girl* (1944), expressavam seus sentimentos de solidão e homenageavam a força das mulheres americanas deixadas para trás enquanto seus maridos lutavam em lugares distantes no mundo.⁴⁴ (Gardner, 2016, p. XV)

No final de 1944, a mesma equipe de “Oklahoma!” foi reunida para a montagem de “Carousel”: Richard Rodgers como compositor, Oscar Hammerstein como libretista e letrista, Rouben Mamoulian como diretor, Miles White como figurinista e de Mille como coreógrafa. A peça era uma adaptação de “Liliom”, de Ferenc Molnar. Uma das dançarinas do coro de “Oklahoma!”, Bambi Linn, que Agnes se referia como a “sua protegida”, também participou do espetáculo e brilhou no principal número de dança. Sobre este balé e o grande sucesso da bailarina e do musical, Agnes escreveu:

O som (de aplausos) na Broadway é forte, instantâneo e importante. Por trás dessas palmas está o barulho de milhares e milhares e milhares de

⁴³ Tradução livre da autora de: “Her choreography for *Oklahoma!* in 1943 is often recognized as the first musical theater choreography to imbue dances with gestures revealing the inner life of the characters.”

⁴⁴ Tradução livre da autora de: “During the war years, de Mille’s husband, Walter Prude, served in the army and was sent overseas to England. Some of her dances from that period, particularly the Civil War ballet from *Bloomer Girl* (1944), expressed her feelings of loneliness and gave tribute to the strength of the American women left behind while their husbands fought in far-flung corners of the globe.”

dólares, telégrafos zumbindo, estações de rádio transmitindo, gravadores a todo vapor, agentes telefonando, repórteres digitando. A exaltação do público da Broadway abre todas as portas do mundo do teatro. Imediatamente. Naquela noite, Bambi descobriu que era famosa.⁴⁵ (De Mille, 1958, como referido em Long, 2003, p.44)

Quando “Carousel” estreou em 1945, Agnes teve simultaneamente quatro musicais de sucesso em cartaz na Broadway. “Carousel” ficou exatamente do outro lado da rua de “Oklahoma!”. Depois, houve turnês nacional e internacional do espetáculo e também uma versão cinematográfica em 1956, com coreografia de Rod Alexander. Além disso, “Carousel” teve alguns *revivals*, com coreografias de outras pessoas.

Posteriormente, Agnes coreografou o musical “Brigadoon”, de Alan Jay Lerner e Frederick Loewe. O espetáculo foi dirigido por Robert Lewis, um dos fundadores do Actor’s Studio. A história do musical se passa em uma vila de duzentos anos na Escócia, chamada Brigadoon, por isso:

Para preparar as danças, Agnes estudou extensivamente a cultura escocesa, desde as roupas que eram usadas até os costumes peculiares da época e do lugar e, claro, tudo sobre os tipos e estilos de dança escocesa. Ela estudou com todos os dançarinos escoceses que conseguiu encontrar em Nova York até ser capaz de coreografar as diversas danças com habilidade.⁴⁶ (Long, 2003, p. 45)

Em sua pesquisa, Carol Maxwell escreveu sobre a maneira que Agnes apresentava situações dramáticas inteiras apenas com o uso da dança, o que já apontava para a futura era dos diretores-coreógrafos no teatro musical.

O diretor Robert Lewis e de Mille, que na verdade foi contratada antes de Lewis, sentaram-se com o rascunho original do roteiro e começaram a trabalhar: De Mille pegou um lápis vermelho e retirou trechos substanciais, sugerindo aos autores onde achava que a dança poderia contar a história melhor do que o diálogo.⁴⁷ (1995, p. 3)

A pesquisadora também comentou sobre a expressividade das danças criadas pela coreógrafa.

Este conceito de linguagem corporal individualmente expressiva foi estabelecido como um presente da coreógrafa Agnes deMille na época em que ela compôs as danças para *Brigadoon*. Foi o seu talento para o gesto e para a criação de movimentos naturais estilizados e únicos para

⁴⁵ Tradução livre da autora de: “The sound (of applause) on Broadway is sharp, instantaneous and important. Behind this clapping is the noise of thousands and thousands and thousands of dollars, of telegraph wires humming, radio stations broadcasting, recording machines turning over, agents telephoning, reporters typing. The roar from a Broadway audience opens every door in the theater world. Immediately. That night Bambi woke up to find herself famous.”

⁴⁶ Tradução livre da autora de: “To prepare the dances, Agnes studied Scottish Highland culture extensively, everything from the clothing that was worn to the peculiar mores of the time and place, and of course everything about the type and styles of Scottish dance. She studied with all the Scottish dancers she could find in New York until she was able to choreograph the various highland dances expertly.”

⁴⁷ Tradução livre da autora de: “Director Robert Lewis and de Mille, who was actually hired before Lewis, sat down with the original draft of the script and went to work: De Mille took a red pencil and crossed out whole sections, suggesting to the authors where she felt that dance could tell the story better than dialogue.”

cada personagem que marcou tanto as suas primeiras tentativas coreográficas como os seus maiores feitos.⁴⁸ (Maxwell, 1995, p. 40)

Um dos trabalhos de Agnes foi “Allegro”, uma superprodução que ela começou como diretora e coreógrafa e depois, três semanas antes da *out-of-town opening*⁴⁹, foi rebaixada somente a coreógrafa. O espetáculo estava sendo muito aguardado e teve uma grande venda de bilhetes antecipados.

Neste entrave, Agnes deveria orquestrar texto, música, movimento, dança, figurinos, decoração e iluminação, enquanto gerenciava quarenta e um atores e quase cem dançarinos, cantores, solistas e membros do coro, muitos dos quais (excluindo os bailarinos) não tinham formação nem experiência em movimento”. Adicione a isso que, por causa da complexidade da encenação, os ensaios tiveram que ser realizados em três locais diferentes – um lugar específico para os atores, outro para os cantores e um terceiro para os dançarinos.⁵⁰ (Long, 2003, p. 47)

Estas foram as saídas que Agnes encontrou para conseguir coordenar todos os elementos da produção, enquanto ainda era diretora. Depois da humilhação de ter sido rebaixada, Hammerstein dirigiu as cenas dramáticas e Rodgers as cenas musicais, enquanto Agnes ficou apenas com as coreografias. O espetáculo estreou em 1947 e boa parte de suas críticas foram boas, embora tenha havido uma certa insatisfação. Hammerstein tomou a responsabilidade pela produção decepcionante para si e Rodgers culpou Agnes. Depois disso, ela nunca mais foi convidada para colaborar com eles em nenhum musical da Broadway.

Em 1948, Agnes apresentou no Metropolitan Opera House o que muitos estudiosos consideram como a sua obra-prima, o balé “Fall River Legend”, encomendado pelo American Ballet Theatre.

Fall River Legend, o melhor e mais profundo balé de Agnes, pode ser comparado a *Rodeo*, uma vez que ambos tratam da luta interior das heroínas para chegarem a um acordo consigo mesmas.⁵¹ (Long, 2003, p. 50)

No ano seguinte, Agnes foi contratada para coreografar “Gentlemen Prefer Blondes”, um musical sobre duas *Ziegfeld girls* que viajam para Paris para achar maridos ricos. Apesar de não gostar do espetáculo, Agnes criou dois números que se

⁴⁸ Tradução livre da autora de: “This concept of individually expressive body language is one that had been established as choreographer Agnes deMille’s gift by the time she composed the dances for *Brigadoon*. It was her talent for gesture and creating natural movements stylized and unique to each character that marked both her first choreographic attempts and her greatest achievements.”

⁴⁹ Estreia do musical em turnê por outras cidades antes de estrear na Broadway, em Nova York.

⁵⁰ Tradução livre da autora de: “On this obstacle course of stage, Agnes was expected to orchestrate words, music, movement, dance, costumes, décor, and lighting, while manipulating forty-one principals and almost a hundred more dancers, singers, soloists, and members of the chorus, many of whom (excluding the dancers) had neither training nor experience in movement”. Add to this that because of the elaborateness of the staging, rehearsals had to be held in three different locations – one each for principals, singers, and dancers.”

⁵¹ Tradução livre da autora de: “*Fall River Legend*, Agnes’s best and most deeply felt ballet, can be compared to *Rodeo*, since both deal with heroines’s inner struggle to come to terms with themselves.”

tornaram legendários. Foram eles: “A Little Girl from Little Rock” e “Diamonds Are a Girl’s Best Friend”.

Agnes tendia a olhar com descaso para *Blondes* (seja lá o que fosse, não era arte), mas pagava muito bem (2.000 dólares por semana e uma porcentagem da receita bruta da bilheteria) para recusar. Após a estreia em 8 de dezembro de 1949, teve 740 apresentações antes de entrar em turnê.⁵² (Long, 2003, p. 50)

O musical foi um sucesso, embora o compositor Jule Styne, um dos criadores do espetáculo, sempre tenha dito que todas as coreografias de Agnes para este musical estavam erradas, porque, segundo ele, o show tinha uma partitura de jazz que ela não havia registrado nas danças. Assim, quando criaram a versão cinematográfica, estrelada por Marilyn Monroe e Jane Russell, o coreógrafo foi Jack Cole.

Depois disso, ela teve a oportunidade de dirigir um musical de Cole Porter chamado “Out of This World”, mas tudo deu errado com o espetáculo antes da estreia em Nova York em 1950 e ela acabou sendo substituída por George Abbott.

Em 1951, Agnes escreveu um livro com as suas memórias, intitulado *Dance to the Piper*, que deu início a sua carreira como autora e que vendeu muito bem. Naquele ano, ela coreografou um dos seus espetáculos favoritos “Paint Your Wagon”. O diretor era o novato Daniel Mann, que nunca tinha trabalhado com teatro musical, e a equipe era formada por Lerner e Loewe como compositor e letrista e Cheryl Crawford como produtor.

Nos anos seguintes, Agnes ficou menos preocupada com a demanda da Broadway e começou a procurar audiências fora de Nova York. Em consequência disso, criou sua própria companhia, a Agnes de Mille Dance Theater, que em 1953 fez uma turnê por cento e vinte e seis cidades. A companhia apresentava uma seleção de coreografias de concertos e números de musicais da Broadway que Agnes havia coreografado e era composta por dezenove dançarinos. Entre eles estavam: James Mitchell, Gemze de Lappe, Lidija Franklin, James Jamieson, Casimir Kokich e Danny Daniels. Entretanto, no início da turnê, Agnes deixou a companhia a cargo de James Mitchell e retornou para Nova York para coreografar o musical da Broadway “The Girl in Pink Tights”. A partir daí, sua carreira como coreógrafa sofreu um declínio.

Em 1954, ela foi para Hollywood para coreografar a versão cinematográfica de “Oklahoma!”. Rodgers e Hammerstein supervisionaram o filme e Agnes teve muitos conflitos durante a produção, chegando inclusive a desmaiar pelo estresse. Este foi seu último trabalho com a dupla. O pai de Agnes e o seu tio Cecil foram bem-sucedidos em

⁵² Tradução livre da autora de: “Agnes tended to look down her nose at *Blondes* (whatever it was, it wasn’t art), but it paid too well (\$2,000 a week and a percentage of the box-office gross receipt) to turn down. After opening on December 8, 1949, it ran for 740 performances before going on tour.”

Hollywood, mas Agnes não encontrou lugar para si na indústria cinematográfica. Assim, após as filmagens de “Oklahoma!”, ela retornou para Nova York para enfrentar mais fracassos no teatro.

Em 1958 e 1959, ela coreografou dois espetáculos: “Goldlocks” e “Juno”, e ambos foram malsucedidos. Na década de 1960, ela trabalhou em mais três produções, que foram as suas últimas.

De Mille criou danças dramáticas dentro dos espetáculos e seus dançarinos apareciam como personagens, não como instrumentos para o entretenimento de dança.

Ela deu ao coreógrafo uma importância antes reservada a estrelas, diretores, produtores renomados; e ao fazer isso ela preparou o terreno para a chegada do coreógrafo-diretor, ou “superdiretor”, cujo nome apareceu destacado nas marquises do teatro acima dos outros créditos (seria “*Chicago* de Bob Fosse” e “*A Chorus Line* de Michael Bennett”). Os coreógrafos-diretores fizeram os melhores e mais inovadores trabalhos na Broadway nas décadas que se seguiram, e de Mille, que contribuiu para o engajamento, estava lá no início para colocar tudo em movimento.⁵³ (Long, 2003, p. 21)

Sua preocupação em relação aos gestos deve-se ao fato de que ela acreditava que cada gesto deveria ser adequado ao personagem. Em seu livro, ela descreveu uma das primeiras etapas do seu processo coreográfico:

O próximo passo é encontrar o estilo do gesto. Isso é feito em pé e em movimento, novamente de portas fechadas e novamente com um gramofone. Antes de descobrir como um personagem dança, devo saber como ele anda e como se posiciona. Se eu puder descobrir os ritmos básicos de seu gesto natural, saberei como expandi-los em um movimento da dança.⁵⁴ (De Mille, 1958, como referido em Maxwell, 1995, p. 40)

Apesar da sua extensa experiência com o balé clássico, podemos notar que a estética coreográfica de Agnes também teve outras influências. “Ela procurava dançarinos versáteis, flexíveis e com habilidade dramática. A técnica do balé não era suficiente; treinamento moderno ou uma habilidade natural para isso era essencial”.⁵⁵ (Guest, 1993, como referido em Maxwell, 1995, p. 27)

A coreógrafa e autora de onze livros era completamente consciente dos seus estilos coreográficos, visto que em seus livros ela os analisa.

⁵³ Tradução livre da autora de: “She gave the choreographer an importance previously reserved for stars, directors, an great-name producers; and in doing so she prepared for the arrival of the choreographer-director, or “superdirector”, whose name appeared in lights on theater marquees above the other credits (it would be “Bob Fosse’s *Chicago*” and “Michael Bennett’s *A Chorus Line*”). The choreographer-directors did much of the best and most innovative work on Broadway in the decades that followed, and de Mille, who contributed to the excitement, was there at the beginning to set it all in motion.”

⁵⁴ Tradução livre da autora de: “The next step is to find the style of gesture. This is done standing and moving, again behind locked doors and again with a gramophone. Before I can find out how a character dances, I must know how he walks and stands. If I can discover the basic rhythms of his natural gesture, I will know how to expand them into dance movement.”

⁵⁵ Tradução livre da autora de: “She looked for dancers who were versatile, flexible and had dramatic ability. A ballet technique was not enough; modern training or a natural feeling for it was essential.”

Todo profissional reconhece seus próprios dispositivos. Posso nomear os meus facilmente. Nem sempre posso controlá-los, mas posso nomeá-los: tenho uma afinidade por movimentos diagonais no palco, com figuras que entram por um canto e saem pelo oposto e, a menos que eu me observe, esse padrão se repete cansativamente... Uso uma figura parada, geralmente feminina, esperando no palco, de um lado ou no centro, com grupos modificadores girando em torno, de alguma forma sempre sugerindo a passagem do tempo e da experiência de vida... Por que o uso de círculos, abertos ou fechados, é uma constante? Evito o desenho simétrico, com exceção do círculo... E os padrões de queda – descendente ao chão, o desmaio de volta, a ressurreição, a fuga sempre para retornar a um ponto focal – também parecem ser insistentes.⁵⁶ (Mille, 1958, como referido em Maxwell, 1995, p. 43)

Além disso, para de Mille era extremamente importante o trabalho em equipe com os compositores. Agnes precisava das músicas para desenvolver suas sequências dramáticas e teve a sorte de encontrar compositores que trabalhavam com ela durante os ensaios ajustando as partituras musicais para encaixar as ideias dela, como Genevieve Pitot e Trude Rittman, que mudavam tons das melodias para desenvolver um clímax musical onde o clímax coreográfico estivesse se formando. Como a própria coreógrafa deixa claro em seu livro, a música e a dança estavam intimamente ligadas para ela: “Eu... sou totalmente dependente da melodia. Eu não posso me mover sem melodia.”⁵⁷ (Mille, 1958, como referido em Maxwell, 1995, p. 45)

No seu livro *And Promenade Home*, de 1958, Agnes fala sobre os obstáculos que ela e seus contemporâneos enfrentaram para documentar suas coreografias e também para ganhar os direitos autorais relativos a elas. (Maxwell, 1995, p. 2) Naquela época, Agnes já estava preocupada com o plágio e o uso irresponsável das suas danças.

Se as danças são boas, elas são reproduzidas fielmente para que a qualidade do espetáculo e, portanto, os lucros não sejam diminuídos. Como isso pode ser feito sem roteiro de dança? Simplesmente contratando dançarinos que realizaram o trabalho sob a tutela do coreógrafo... o roubo de coreografias de balés inteiros sem mudança ou disfarce tornou-se um complemento útil para a renda de certos dançarinos.⁵⁸ (Mille, 1958, como referido em Maxwell, 1995, p. 6)

⁵⁶ Tradução livre da autora de: “Every worker recognizes his own devices. I can name mine easily. I cannot always control them, but I can name them: I have an affinity for diagonal movements on stage, with figures entering at one corner and leaving at the opposite, and unless I watch myself, this pattern recurs tiresomely... I use a still figure, usually female, waiting on the stage, side or center, with modifying groups revolving about, always somehow suggesting the passing of time and life experience... Why is my use of circles, open or closed, a constant? The avoidance of symmetrical design, with the exception of the circle... And the falling patterns – the falling to earth, the swooning back, the resurrection, the running away always to return to a focal point – seem also to be insistent.”

⁵⁷ Tradução livre da autora de: “I... am totally derivative and lean and grow on melody. I cannot move without melody.”

⁵⁸ Tradução livre da autora de: “If the dances are good, they are reproduced faithfully lest the quality of the show, and therefore the profits, be diminished. How can this be done with no dance script? Why, very simply by hiring dancers who have performed the work under the choreographer’s tutelage... the pilfering of whole ballets without change or disguise has become a useful adjunct to certain dancers’ income.”

Segundo a coreógrafa, o plágio foi possível graças à tradição de ensinar as coreografias para as próximas gerações por meio de demonstrações físicas. Hoje temos que lidar com a perda de uma parte substancial do legado coreográfico de Agnes. Embora o repertório de “Three Virgins and a Devil”, “Rodeo” e “Fall River Legend” permaneçam documentados, e alguns dos musicais tenham tido *revivals* recentemente (sem as coreografias originais), a maior parte das coreografias dela estavam gravadas apenas nas memórias dos dançarinos.

Agnes tornou-se uma ativista em defesa dos direitos autorais dos coreógrafos, além de ter ajudado a fundar a Stage Directors and Choreographers Society. Durante a carreira, ela fez vinte e um balés e coreografou quinze musicais.

Oklahoma!

“Oklahoma!” é considerado por muitos estudiosos como o musical que marca o início da “Golden Age” do musical americano. Foi o primeiro espetáculo da grande dupla Rodgers & Hammerstein. Rodgers anteriormente trabalhava com Lorenz Hart e ninguém sabia se esta nova dupla que estava se formando alcançaria sucesso. Além disso, Hammerstein tinha diversas operetas de sucesso nos anos de 1920, mas nos últimos dez anos todos os seus shows tinham sido fracassados.

O Theater Guild, antes de produzir “Oklahoma!”, havia falhado diversas vezes com espetáculos malsucedidos e estava com sérios problemas financeiros. Numa iniciativa desesperada, eles decidiram arriscar os seus últimos recursos em uma adaptação musical da peça de 1931 de Lynn Riggs, “Green Grow the Lilacs”. A última vez que eles haviam produzido um musical tinha sido oito anos antes, “Porgy and Bess”, que na realidade era uma ópera e que havia sido um fracasso. Depois disso, eles ficaram conhecidos por produzirem dramas.

Ouvindo falar sobre esses planos, Agnes de Mille enviou uma nota para Lawrence Langner, o diretor do teatro, falando sobre o seu interesse em coreografar este musical e o convidando para assistir “Rodeo”, que estava em cartaz e tinha uma temática similar no meio oeste. Depois disso, a codiretora do teatro, Theresa Helburn e Rodgers e Hammerstein foram ver o espetáculo, gostaram do que viram e contrataram Agnes para coreografar o seu primeiro musical da Broadway.

O diretor de “Oklahoma!” foi Rouben Mamoulian, que havia dirigido “Porgy and Bess”. Agnes teve alguns problemas com ele porque, primeiramente, ele interferiu na seleção dos bailarinos e, depois, durante os ensaios, ele interrompia os ensaios dela e levava os dançarinos para ensaiar outras partes do espetáculo com ele, demorando muito tempo para devolvê-los.

Agnes insistia em contratar dançarinos não pela aparência, como era o costume na Broadway, mas pela qualidade do treinamento que tinham. Mamoulian abriu exceção para a contratação de Bambi Linn, que usava aparelho nos dentes e parecia uma criança (ela tinha dezesseis anos, mas parecia mais jovem), mas Agnes foi inflexível e [sua escolha] prevaleceu. Linn provou ser uma vantagem para o espetáculo, sendo uma dançarina talentosa com a habilidade de dar saltos longos e surpreendentes pelo palco; e ainda mais, fazê-lo sem sinalizar na sua linguagem corporal que um de seus voos surpreendentes estava para ocorrer. Outros dançarinos que Agnes escolheu para o coro incluíam Joan McCracken (“The Girl Who Falls Down”), que logo seria uma estrela da Broadway, e Diana Adams, que se tornaria uma das bailarinas mais famosas de George Balanchine.⁵⁹ (Long, 2003, p. 36)

⁵⁹ Tradução livre da autora de: “Agnes insisted on hiring dancers not for their looks, as was the custom on Broadway, but for the quality of the training they had had. Mamoulian took exception to her hiring of Bambi Linn, who wore braces on the teeth and looked like a child (she was sixteen but looked younger), but Agnes was adamant and prevailed. Linn proved an asset to the show, being a gifted dancer with the ability to make

O enredo principal de “Oklahoma!” é um triângulo amoroso entre a fazendeira Laurey Williams, o cowboy Curly McClain (a quem ela ama, mas com quem está constantemente brigando) e o fazendeiro perturbado Jud Fry (a quem ela teme). A subtrama cômica paralela, também um triângulo amoroso, gira em torno de um vaqueiro ingênuo, Will Parker, que reúne os cinquenta dólares de que precisa para se casar com Ado Annie Carnes, a menina que “não sabe dizer não” para os homens, e o vendedor ambulante Ali Hakim, que não tem intenção de se casar com ninguém.

Embora *Oklahoma!* possa parecer trivial, datado ou simplesmente desinteressante para algumas pessoas hoje, sua importância para a história do musical não pode ser subestimada. Praticamente sozinho, [este espetáculo] mudou a compreensão de todos sobre o que um musical deveria ser.⁶⁰ (Patinkin, 2008, p. 9)

Os atores de “Oklahoma!” não eram famosos, pelo contrário, eram praticamente desconhecidos. Alfred Drake, por exemplo, o ator que fez o papel de Curly, tinha feito apenas uma pequena participação em “Babes in Arms”, de Rodgers & Hart; e Celeste Holm, que fez a personagem Ado Annie, era uma iniciante que tinha acabado de chegar de Chicago, com menos de um ano de experiência de palco. A própria Agnes, antes de “Oklahoma!”, era uma desconhecida no mundo dos musicais e transformou-se na mais famosa coreógrafa de teatro do seu tempo.

“Oklahoma!” ficou em cena na Broadway por cinco anos, sendo visto por mais de cinco milhões de pessoas, e fez uma turnê pelos Estados Unidos que durou dez anos, com muitas mudanças no elenco, que foi assistida por mais de dez milhões de pessoas. Músicas como “Oh, What a Beautiful Mornin’”, “People Will Say We’re in Love” e “Out of My Dreams” ficaram bastante famosas no país, sendo tocadas em todos os lugares.

As melodias de “Oklahoma!” estão sempre sendo repetidas, sejam elas em sequências de danças, em reprises de partes das músicas, com letras diferentes, ou como trilha sonora instrumental para os diálogos. Nenhuma música do espetáculo é irrelevante para a história. As repetições conduzem a ação para a frente, lembrando o espectador do que veio antes. No primeiro ato, por exemplo, Curly e Laurey cantam “People Will Say We’re in Love”, que se transforma no segundo ato em “Let People Say We’re in Love”.

long, gasp-provoking leaps across the stage; and what is more, to do so without signaling by her body language that one of her astonishing flights was about to occur. Other dancers Agnes chose for the chorus included Joan McCracken (“The Girl Who Falls Down”), who would soon be a Broadway star, and Diana Adams, who would go on to become one of George Balanchine’s most celebrated ballerinas.”

⁶⁰ Tradução livre da autora de: “Although *Oklahoma!* may seem trivial, dated, or just plain uninteresting to some people today, its importance to the history of the musical can’t be underestimated. It almost single-handedly changed everyone’s understanding of what a musical should be.”

Estas repetições ajudavam o público a decorar a melodia e tornava as músicas mais populares, o que ajudava a vender mais ingressos e também gravações de áudio, afinal “Oklahoma!” foi o primeiro musical a vender *cast recordings*.

Nos Estados Unidos, a história da dança se desenvolveu paralelamente à do teatro musical e todas as grandes companhias de balé anteriores à de Balanchine estabeleceram a fusão da dança e do drama na performance como uma grande prioridade artística. Entretanto, nos musicais anteriores à “Oklahoma!”, a dança continuava desempenhando um papel periférico e subordinado.

Segundo Sheldon Patinkin (2008), utilizando o balé clássico e a mímica, Agnes mostrou que a dança no teatro musical poderia ser mais do que uma exibição, seja de talento ou de pernas, como quase sempre tinha sido até então. Suas coreografias exigiam muita habilidade do coro e seus dançarinos também precisavam ser capazes de atuar.

Assim, quando Agnes criou esta coreografia em 1943, ela mudou a natureza do musical americano, pois colocou a dança no centro dramático da comédia musical, integrando-a na história. Na dissertação intitulada *The integration of dance as a dramatic element in Broadway musical theatre*, Robert Dame diz que:

Oklahoma! trouxe essa fusão para o palco popular. De repente, gestos, movimentos, passos, giros e *lifts* adquiriram significados sugestivos que davam o conteúdo emocional e intelectual do espetáculo aliando-se às notas musicais do compositor que sugeriam auditivamente o ambiente. Foi um momento importante para a dança e o teatro.⁶¹ (1995, p. 39)

O autor também explica que,

De Mille atribuiu a seus dançarinos recursos dramáticos anteriormente reservados apenas para atores e cantores – entre eles um aprofundamento das características, da motivação e do conteúdo emocional dos personagens. A seleção de dançarinos como personagens abriu novos horizontes para os bailarinos e para a dramaturgia.⁶² (Dame, 1995, p. 38)

O teatro musical atual baseia-se na música e na dança para levar o enredo a outro estágio de desenvolvimento. Assim, se uma música pode ser uma cena, uma dança também pode contar uma história. Agnes foi pioneira no teatro musical porque suas danças emergiam organicamente da narrativa, definindo os personagens e avançando o enredo, misturando o balé e movimentos de dança moderna com passos de sapateado. Sobre isto, Agnes comenta:

⁶¹ Tradução livre da autora de: “*Oklahoma!* brought that fusion to the popular stage. Suddenly gesture, movement, steps, turns, and lifts acquired layers of suggested meaning that were as indicative of the show's emotional and intellectual content as what the composer's musical notes connoted aurally. That was an important moment for show dancing and theater.”

⁶² Tradução livre da autora de: “De Mille assigned her dancers dramatic features previously reserved for actors and singers only – among them depth of character, motivation, and emotional content. Casting dancers as characters opened new horizons for the dancers and the drama.”

As danças foram inovadoras na medida em que as vinculei fortemente a dramaturgia. Eu estava completamente consciente em relação à peça, ao seu estilo e às suas necessidades, e as danças que criei não eram bloqueios para a ação nem ornamentos. Em vez disso, elas complementaram os personagens e enriqueceram o texto e as letras.”⁶³
(De Mille, 1980, como referido em Dame, 1995, p. 60)

Podemos dizer que entre as coreografias mais significativas do espetáculo estão: “Kansas City”, “Many A New Day”, o *dream ballet* “Laurey Makes up Her Mind” e “The Farmer And The Cowman”. Também consideramos que algumas músicas, como “Oh, What a Beautiful Mornin’”, “The Surrey With The Fringe On Top”, “I Cain’t Say No”, “People Will Say We’re In Love”, “Pore Jude Is Daid”, “All Er Nothin’” e “Oklahoma!”, tenham uma grande função narrativa.

Na sequência de dança “Kansas City”, Will Parker conta para os cowboys como é a cidade grande, se gabando dos pontos turísticos que conheceu e dos prédios de seis andares que havia. Embora eles estejam interessados na informação de Will, a vida na cidade grande não é o que eles querem viver. A coreografia mostra Will dançando um balé cômico, que envolve muitos passos de sapateado e que representa as novas danças que ele aprendeu em Kansas City. Os outros homens preferem as danças antigas que eles já sabiam, mas todos de alguma forma entram na dança de Will.

Em “Many a New Day” temos Laurey e suas amigas em uma sequência de balé clássico depois que Laurey vê Curly dançando com outra. Durante a música, Laurey diz que outro amor irá encontrá-la, embora não pareça acreditar nisso. “Muitos novos rostos agradarão meus olhos, Muitos outros amores me encontrarão”⁶⁴, ela repete durante a canção. Laurey dança com as outras meninas enquanto se trocam para ir à uma festa nas proximidades de Claremore.

Depois que Agnes criou o *dream ballet*, muitos outros coreógrafos também o fizeram em seus espetáculos. Na época, um *dream ballet* era uma longa sequência de dança que mostrava as esperanças e os medos de um personagem. Este momento dentro de um musical foi introduzido pela primeira vez por Balanchine em “Babes in Arms” e logo tornou-se uma maneira válida de contar histórias através da dança. Assim, esta sequência no fim do primeiro ato de “Oklahoma!” apresenta a indecisão e o medo de Laurey. “Seu *dream ballet* esclareceu as motivações internas da heroína através do movimento. Ao longo do restante dos anos quarenta e cinquenta, a “integração” estava

⁶³ Tradução livre da autora de: “The dances were innovative in that I linked them tightly to the drama. I was aware very sensitively of the play, its style and its needs, and the dances I designed were neither blocks to the action nor ornaments. Rather, they augmented the characters and they complimented the text and lyrics.”

⁶⁴ Tradução livre da autora de: “Many a new face will please my eye, Many a new love will find me”. Letra da música “Many a New Day”.

em voga e todos os musicais populares incorporaram sequências de “balé”⁶⁵ (Maxwell, 1995, pp. 110-111)

Na história, Laurey, em um ataque de raiva de Curly, concorda em ir ao ‘box social’, uma festa da região, com Jud, embora neste ponto já desejasse não ter feito isso. Enquanto tenta decidir o que fazer, ela cheira um elixir, que supostamente a ajudará a ver o futuro. Ela cochila enquanto canta “Out of My Dreams”. Em seu sonho, seu amor romântico por Curly é confrontado com seu medo de Jud e pelo perigo que ele representa.

Sem que nenhuma palavra seja dita, o *dream ballet* conta uma série de ações⁶⁶. Primeiramente, o casal é apresentado com um dueto clássico de Laurey e Curly. Depois entram as amigas de Laurey e dançam com ela uma sequência muito feliz comemorando a felicidade do casal e se preparando para o casamento. Chama atenção a movimentação dos braços e das mãos das bailarinas, com uma repetição de movimentos para cima que, segundo a própria Agnes, representam os batimentos do coração de Laurey. Durante a coreografia delas, o véu cai do céu e Laurey fica pronta para casar-se. Em seguida entram os cowboys, junto com Curly, em uma sequência de dança como se estivessem em cima dos cavalos e chegando no casamento.

Todos formam a entrada da igreja e Laurey entra vestida de noiva, entretanto, quando ela chega no fim da linha, encontra Jud esperando por ela. Ele levanta o véu que cobre o rosto dela e, assim, começa o sofrimento de Laurey. Ela corre desesperada entre os convidados, que neste momento estão imóveis, mas Jud a encontra e a joga no chão. Então entram algumas mulheres “más”, com um figurino muito glamoroso e extravagante e dançando uma coreografia alegre que mistura balé com canção, o que assusta ainda mais a pobre Laurey. Elas dançam uma coreografia alegre, enquanto Jud persegue Laurey, que tenta fugir dele. Curly reaparece e tenta salvar Laurey das mãos de Jud. Os dois começam um duelo e no fim Jud mata Curly, para o desespero de Laurey.

A música para o balé foi construída pelo arranjador/orquestrador Robert Russell Bennett a partir de várias melodias já ouvidas no espetáculo. No final do *dream ballet*, Laurey é acordada por Jud, que chega para levá-la à festa. Com medo de que seu sonho pudesse se tornar realidade, ela sai com ele. Este sonho eleva o dilema de Laurey a um nível muito além de um simples enredo de comédia musical, e nos traz uma visão ampla dos três personagens centrais.

⁶⁵ Tradução livre da autora de: “Her dream ballet clarified the internal motivations of the heroine through movement. Throughout the rest of the forties and the fifties “integration” was in vogue and all popular musicals incorporated “ballet” sequences.”

⁶⁶ A coreografia original pode ser vista durante uma entrevista de Agnes de Mille através do link: <https://www.youtube.com/watch?v=iW35nQUZdk4>. A coreografia começa no minuto 4:24.

As duas histórias de amor que são apresentadas servem para refletir sobre a subtrama que acontece no território de Oklahoma. Este espetáculo foi criado durante a Segunda Guerra Mundial e, por isso, os autores estão sempre tratando sobre a paz, a harmonia e o compromisso com a comunidade. Este é o tema do musical e as duas histórias de amor expõem as brigas constantes entre fazendeiros e cowboys. Laurey e Jud são fazendeiros, enquanto Curly é um cowboy, e Ado Annie é filha de um fazendeiro e Will Parker é um cowboy. Esta disputa fica bastante clara no número musical “The Farmer And The Cowman”, no início do segundo ato.

“The Farmer and the Cowman” fala sobre como se tornar um estado, que significa que “o fazendeiro e o vaqueiro deveriam ser amigos” e que “a população deve permanecer unida”. É uma abertura tradicional de segundo ato com muita energia, uma canção cômica e dança de estilo *hoedown* liderada pela tia Eller e pelo pai de Ado Annie, o juiz Carnes, mas com uma luta entre fazendeiros e cowboys ameaçando estourar a qualquer minuto.⁶⁷ (Patinkin, 2008, p. 15)

A cena do casamento de Curly e Laurey com toda a comunidade simboliza a reconciliação e aceitação das diferenças entre fazendeiros e cowboys, assim como o início de uma sociedade harmoniosa. O musical, que seria inicialmente chamado de “Away We Go”, mudou de título durante as *out-of-town tryouts*⁶⁸, quando a música “Oklahoma!” foi adicionada à cena do casamento, no final do segundo ato⁶⁹.

Algumas mudanças foram feitas durante as apresentações prévias, incluindo a mudança de título, feita em Boston. De Mille encenou uma dança com o coro vindo em direção às luzes da ribalta em uma formação em V. Eles soletraram O-K-L-A-H-O-M-A, cantaram Oklahoma, e então gritaram “yeeeow!” O público de Boston foi ao delírio. E o nome do espetáculo foi alterado.⁷⁰ (Naden, 2011, p. 20)

“Oklahoma!” foi um sucesso em 1943 porque todos os elementos do show – música, texto e coreografias – tinham uma perfeita harmonia entre si e, além disso, tinham conexão com o enredo. Essa nova maneira de colocar um espetáculo em cena foi o divisor de águas que deu início a “Golden Age”. Posteriormente, houve *revivals* de

⁶⁷ Tradução livre da autora de: ““The Farmer and the Cowman” is about how to becoming a state means that “the farmer and the cowman should be friends” and that “territory folks should stick together”. It’s a traditional second-act, high-energy opener, a comic song and balletic hoedown led by Aunt Eller and Ado Annie’s father, Judge Carnes, but with a fight between the farmers and the cowboys threatening to break out any minute.”

⁶⁸ Temporada do musical em outra cidade para testar o espetáculo e a recepção do público antes de estreiar na Broadway, em Nova York.

⁶⁹ A cena original pode ser vista durante uma entrevista de Agnes de Mille através do link: <https://www.youtube.com/watch?v=iW35nQUZdk4>. A coreografia começa no minuto 12:23.

⁷⁰ Tradução livre da autora de: “Some changes were made during preview performances, including change of title, made in Boston. De Mille staged a dance with the chorus coming right down to the footlights in a V formation. They sang O-K-L-A-H-O-M-A, Oklahoma, and then yelled “yeeeow!” The Boston audience howled with applause. And the show’s name was changed.”

“Oklahoma!” na Broadway em 1951 (com o próprio espetáculo original que estava em turnê e passou por Nova York), 1979⁷¹, 2002⁷² e 2019.

⁷¹ As coreografias dos números “Out of my Dreams” e do *dream ballet* “Laurey Makes up Her Mind” do *revival* de 1979 estão disponíveis através do link: <https://www.youtube.com/watch?v=qu87osvYp4>.

⁷² A coreografia do número “The Farmer and the Cowman” do *revival* de 2002, que foi apresentada no 56th Tony Awards, está disponível através do link: <https://www.youtube.com/watch?v=I56C6U1bdDc>.

Jerome Robbins

Jerome Robbins (Nova York, 1918 – Nova York, 1998) foi um diretor de dança e teatro americano. Ele ficou conhecido por criar mais de sessenta balés, como “Fancy Free”, “The Cage”, “Afternoon of a Faun” e “Dances at a Gathering”, assim como grandes musicais, como “On the Town”, “Peter Pan”, “West Side Story” e “Fiddler on the Roof”.

Jerry nasceu em 1918 em uma família de judeus russos. Por causa da opressão que os judeus viviam na Rússia, seu pai, Harry, com quinze anos fugiu de lá com destino a Nova York, onde os irmãos mais velhos já estavam. Sua mãe, Lena, também era imigrante russa e foi para os Estados Unidos com os pais e a irmã. Harry e Lena conheceram-se, casaram-se e tiveram os dois filhos em Nova York.

Por terem começado suas vidas do zero no país, ganhando muito pouco, seus pais sempre foram muito rígidos e preocupados com os gastos. Harry trabalhou em alguns negócios e depois foi dono de uma Delicatessen em Nova York. Depois, ele e os irmãos venderam a empresa e a família mudou-se para Nova Jersey. Lá, também em família, ele abriu outro negócio, a Comfort Corset Company, uma fábrica de espartilhos.

Jerry e Sonia, sua irmã mais velha, estudaram em escola particular e aprenderam violino e piano desde muito pequenos. Jerry começou a fazer apresentações de piano no jardim de infância, com apenas três anos. Como o próprio escreveu, seu eu artístico já existia desde criança.

Ao dizer Arte, não me refiro apenas a desenhos. Quero dizer música, teatro, literatura, dança, artesanato e pintura. Eu acredito que tenho algum talento em todas estas áreas. Eu componho e toco música no piano e no violino, tenho recebido prêmios em acampamentos por habilidade dramática e habilidade manual. Tenho escrito poesia e prosa e participado de peças de teatro. Tive várias aulas de dança... moderna e clássica, e fiz muitas pinturas e outras habilidades de desenho fora da escola.⁷³ (Robbins, 2019, p. 25)

Jerry participou de diversas peças de teatro e apresentações de dança durante a infância. Seu pai gostava de música e sempre escutava músicos judeus de sucesso, o que fazia com que Jerry quisesse ser um deles.

Quando ele tinha apenas seis anos, sua mãe levou os filhos para conhecerem o avô paterno na Polônia. Os três fizeram uma longa viagem até chegarem na casa do avô, que ficava em uma pequena vila sem água encanada e nem luz, mas onde Jerry teve um excelente verão e uma das melhores lembranças da infância.

⁷³ Tradução livre da autora de: “By saying Art I do not mean just drawing. I mean music, drama, literature, dancing, handcrafts, and painting. I believe I have some talent in all of these. I compose and play music for the piano and violin, I have received awards at camps for dramatic ability and handcraft ability. I have written poetry and prose, and have taken a shot at plays. I have had several scholarships in dancing... modern and fundamental, and have done much painting and other drawing skills outside of school.”

Voltando aos Estados Unidos, ainda criança, Jerry gostava de escrever e usava cadernos e mais cadernos escrevendo pequenos poemas. Alguns deles para sua mãe, inclusive com pedidos de desculpas por ter feito coisas erradas, e outros, sobre coisas cotidianas. Um deles, chamado “The Dream”, foi publicado no New York Times.

Jerry não era uma criança muito obediente. Isso fazia com que sua mãe tomasse atitudes intimidadoras, como:

Lena pegava o telefone e fingia ligar para o orfanato. “Venha buscar meu menino”, ela dizia. “Eu não o quero”. Com isso, Jerry desabaria em lágrimas, soluçando: “Por favor, por favor mamãe, eu serei bom – eu serei bom. Não me mande embora”. [...] Mas Lena se lamentava e se balançava para frente e para trás com as mãos cobrindo o rosto, lastimando-se: “Querido Deus, por que essa tortura – o que eu fiz? Eu prefiro morrer. Eu queria estar morta”, e aterrorizado pelo abandono, Jerry subia no seu colo.⁷⁴ (Vaill, 2006, p. 19)

Esta cena era mais comum do que se pode imaginar na casa de Jerry e, algumas vezes, a irmã e o pai também participavam. A família da mãe dele era grande. Lena teve várias irmãs e todas eram muito amigas. Assim, as irmãs e os maridos delas estavam sempre nas casas uns dos outros.

“Acho que minha família era ‘teatral’ em seu comportamento”, escreveu Robbins na década de 1970, quando estava contemplando uma autobiografia. “Sempre havia ‘cenas’. Discussões severas, ameaças de morte, suicídio, abandono, assassinato & o contrário: gargalhar, cantar, dançar, ser louco, cantar óperas falsas & dançar ao som dos discos”.⁷⁵ (Jowitt, 2004, p. 8)

Nas férias, as crianças da família sempre viajavam juntas e Jerry se destacava nas performances de teatro.

Jerry e Sonia, e seus vinte e oito primos, voltavam para lá verão após verão para nadar, praticar canoagem e fazer teatro. Esses últimos eram o forte de Jerry: ele era um mímico instintivo e tinha ouvido absoluto, e de Sonia ele aprendeu sobre o estilo de dança interpretativo de [Isadora] Duncan.⁷⁶ (Vaill, 2006, p. 22)

No ensino médio, Jerry foi membro do clube de teatro da escola, que além de apresentar peças, também organizava excursões para ver apresentações teatrais em Nova York. Na época, seus interesses continuavam voltados para as artes: ele

⁷⁴ Tradução livre da autora de: “Lena would pick up the telephone and pretend to call the orphan asylum. “Come get my boy”, she’d say. “I don’t want him”. Whereupon Jerry would collapse in a riot of tears, sobbing, “Please please Mommy, I’ll be good – I’ll be good. Don’t send me away”. [...] But Lena would weep and rock back and forth with her hands covering her face, moaning, “Dear Lord, why this torture – what have I done? I’d rather die. I want to be dead”, and filled with terror of abandonment Jerry would climb onto her lap.”

⁷⁵ Tradução livre da autora de: ““I guess my family were ‘theatrical’ in their behavior”, Robbins wrote in 1970s, when he was contemplating an autobiography. “There were always ‘scenes’. Fierce arguments, threats of death, suicide, abandonment, murder & the opposite: laughter, singing, dancing, being crazy, singing fake operas & dancing to records”.”

⁷⁶ Tradução livre da autora de: “Both Jerry and Sonia, and their twenty-eight cousins, returned there summer after summer for swimming and canoeing and theatrics. These last were Jerry’s forte: he was a natural mimic and had perfect pitch, and from Sonia he had picked up the rudiments of Duncan-style interpretative dancing.”

desenhava, continuava tocando piano e violino, além de compor músicas. Sonia, que já fazia aulas de dança moderna há algum tempo e trabalhava apresentando-se em Nova York, ensinou o irmão a dançar como líder de torcida e, em seguida, o mesmo começou a acompanhá-la nas aulas em Nova York. O primeiro professor de dança moderna de Jerry foi Alys Bentley, um discípulo de Martha Graham.

Jerry se encontrou com o ambiente de trabalho – o alongamento disciplinado e a contração e a queda que formam a musculatura da técnica de Graham – extremamente difícil para seu corpo pouco treinado e ainda sem flexibilidade, mas no minuto em que ele pôde começar a se *mover* – correndo e pulando diagonalmente pela sala – ele se sentiu uma pessoa diferente. [...] Isto me deu imediatamente a liberdade absoluta para criar minhas próprias danças sem inibições ou dúvidas”.⁷⁷ (Vaill, 2006, pp. 25-26)

Para pagar estas aulas, Jerry teve diversos trabalhos depois da escola. No fim do ensino médio, ele queria estudar jornalismo na universidade. Em 1935, ele entrou para a Universidade de Nova York. No ano seguinte, a fábrica de espartilhos não estava indo bem financeiramente e, como Jerry não estava sendo bem-sucedido na universidade, seus pais informaram que não pagariam mais e que queriam que ele trabalhasse na fábrica.

Depois de discutirem o assunto, os pais lhe deram o prazo de um ano para que ele fizesse o que queria. Se não desse certo, no ano seguinte ele trabalharia na empresa da família. Entretanto, a época não era boa para procurar novos trabalhos, visto que a economia estava enfraquecida depois da Grande Depressão.

Algum tempo antes, ele tinha visto a irmã Sonia dançando no espetáculo “Petrushka” no Gluck Sandor’s Dance Center e tinha ficado impressionado com a montagem. Jerry era apaixonado por marionetes e, assim, em casa, ele construiu bonecos para representar os personagens do balé. Na época, ele procurou o grande marionetista Tony Sarg em busca de um trabalho como assistente, entretanto o mesmo não o admitiu, visto que ele não aceitava assistentes jovens sem treinamento.

O Dance Center foi fundado por Gluck Sandor e sua esposa Felicia Sorel e tinha como base a dança moderna, que estava surgindo nos Estados Unidos. Gluck Sandor era um grande bailarino que se tornou diretor de dança e coreografou *vaudevilles* e shows de variedades, assim como um show na Broadway. Um dia, Jerry acompanhou a irmã ao centro de dança. Lá, fez uma audição de dança com o próprio Sandor.

“Agora gostaria que você fizesse uma improvisação”, disse ele. “Você é Shiva.” “Quem é Shiva?” perguntou Jerry. “O Deus da Destruição e da Criação”, respondeu Sandor. Então Jerry “inventou uma dança. Num

⁷⁷ Tradução livre da autora de: “Jerry found the floor work – the disciplined stretching and contracting and falling that forms the muscular core of Graham technique – extremely difficult for his undertrained, still inflexible body, but the minute he was allowed to start *moving* – running and jumping diagonally across the room – he felt like a different person. [...] What it gave me immediately was the absolute freedom to make up my own dances without inhibition or doubts”.

momento fui muito criativo, no momento seguinte fui muito destrutivo". Sandor chamou Felicia Sorel para assistir e, quando a improvisação acabou, eles perguntaram se ele gostaria de atravessar a rua e ir a um barzinho – chamado, entretanto, de Jerry's – para comer alguma coisa. [...] Jerry era "muito talentoso", disse ele, mas a vida de um dançarino era difícil. Não havia dinheiro e "dançarinos eram considerados estranhos".⁷⁸ (Vaill, 2006, pp. 31-32)

Depois disso, Sandor convidou Jerry para trabalhar com ele, um convite que foi imediatamente aceito. Ele tornou-se um membro da companhia de dança de Sandor e começou a usar os nomes artísticos Robin Gerald, Gerald Robyns e Jerry Robyns, por sugestão de Sandor, que lhe disse para procurar um nome que não fosse judeu.

Em seguida, ele também começou a atuar no Group Theatre, uma companhia fundada em 1931, na qual Sandor também coreografava e ensinava, e que seguia os princípios de atuação de Stanislavsky. Quando ele entrou no grupo, eles estavam prestes a estrear o espetáculo "Johnny Johnson", com música de Kurt Weill.

Como Sandor sabia que Jerry precisava de dinheiro, lhe deu um trabalho adicional para desenhar e confeccionar algumas medalhas, que seriam usadas como adereços na peça. Foi assim que, pela primeira vez, Jerry trabalhou nos bastidores e pôde assistir aos ensaios. Na mesma época, ele teve a oportunidade de fazer aulas de dança no New Dance Group, onde grandes nomes da dança moderna, como Martha Graham, Charles Weidman e Doris Humphrey, também dançaram. Ele teve aulas com Charles Weidman, Helene Veola e Yeichi Nimura. Lá, em uma aula com Bessie Schonberg, ele pôde criar sua primeira coreografia.

Ela o encarregou de criar uma dança usando um número limitado de movimentos – pular, cair, curvar-se, balançar, girar, circular – e ficou encantada quando ele retratou um urso acordando da hibernação, curvando-se e movendo os braços e o torso em círculos enquanto se levantava, depois balançando ao começar a se mover e, finalmente, pulando de alegria com a chegada da primavera. Continue criando danças, ela disse a ele; mas ele não tinha muito tempo livre para isso.⁷⁹ (Vaill, 2006, p. 34)

Mesmo dançando bem nos espetáculos, Jerry sempre teve a sensação de que não era bem-sucedido. Entretanto, Sandor sempre oferecia trabalhos tanto para ele,

⁷⁸ Tradução livre da autora de: "“Now I'd like you to do an improvisation", he said. "You're Shiva." "Who is Shiva?" asked Jerry. "The God of Destruction and Creation", replied Sandor. So Jerry "made up a dance. One moment I was very creative, the next moment I was very destructive". Sandor called Felicia Sorel in to watch, and when the improvisation was over they asked if he'd like to come across the street to a little bar – called, of all things, Jerry's – for something to eat. [...] Jerry was "very talented", he said, but a dancer's life was hard. There was no money in it, and "male dancers were thought of as freaks"."

⁷⁹ Tradução livre da autora de: "She assigned him to create a piece using only a limited number of movements – jumping, falling, bending, swinging, turning, circling – and was delighted when he portrayed a bear waking up from hibernation, bending and moving his arms and torso in circles as he rose, then swinging as he started to move about, and finally jumping in jubilation at the coming of spring. Keep making dances, she told him; but he didn't have much leisure for that."

como para sua irmã Sonia. Os dois, além de terem dado aulas no Dance Center, também participaram de espetáculos coreografados por Sandor.

No verão de 1937, Jerry conseguiu emprego como professor de dança das crianças no acampamento judeu que ele sempre frequentou quando era criança, o Kittatinny. Lá, ele também ficou responsável por montar algumas *operettas* de Gilbert & Sullivan nas noites de sábado. Como nunca tinham performers suficientes para fazer todos os personagens, ele mesmo fez alguns papéis.

No final do verão, ele começou a se preparar para o verão do ano seguinte. Assim, foi em um resort chamado Tamiment, onde os hóspedes eram entretidos por shows com o estilo cabaret e também por danças da Broadway. Ali ele fez uma entrevista com o diretor Max Liebman, que o colocou uma semana dançando em um sexteto. Depois disso, o contratou para o próximo verão, quando ele teve o seu primeiro trabalho pago como dançarino.

Muito do que ele mais tarde implantou de forma original nos musicais da Broadway que coreografou e/ou dirigiu, ele deve ter absorvido – seja por seus poros ou por seu olhar perspicaz – durante os quatro verões que passou em Tamiment. O treinamento pode ter sido difícil, adquirido na correria, mas foi definitivamente profissional.⁸⁰ (Jowitt, 2004, p. 30)

Mas antes disso, ainda naquele ano de 1937, Gluck Sandor aconselhou Jerry a estudar balé clássico. Naquela época, George Balanchine estava criando o American Ballet Company, que se tornou a companhia residente do Metropolitan Opera, e Willam Christensen estava formando o San Francisco Ballet.

“É melhor você estudar balé”, disse Sandor, “porque vai voltar... Você precisa pegar a técnica no corpo enquanto pode, enquanto ainda está crescendo”. [...] “Eu odiava balé”, Jerry lembrou mais tarde. “Parecia-me falso,... desatualizado e constrangedor... Eu só dançava descalço e com a liberdade de improvisar quando ‘sentia’ a música... Balé não tinha nada a ver com dança. Ugh!” Mas Sandor insistiu e, a contragosto, Jerry foi para aulas de balé na WPA, onde eram gratuitas.⁸¹ (Vaill, 2006, pp. 37-38)

Na época, a dança moderna estava em alta nos Estados Unidos e as primeiras experiências de Jerry com o balé clássico não foram as melhores. Mesmo assim, ele conseguiu um ingresso para assistir aos Ballets Russes no Metropolitan Opera House, onde pôde ver a bailarina Alexandra Danilova dançando no balé “Gaîté Parisienne”. Esta foi uma experiência que Jerry jamais esqueceu, porque os movimentos bem-treinados

⁸⁰ Tradução livre da autora de: “Much of what he later deployed in original ways in the Broadway musicals he choreographed and/or directed he must have absorbed – either through his pores or his very sharp eyes – during the four summers he spent at Tamiment. The training may have been harum-scarum, picked up on the run, but it was definitely professional.”

⁸¹ Tradução livre da autora de: ““You better study ballet”, Sandor said, “because it’s going to come back... You should get the technique on your body while you still can, while you’re still growing”. [...] “I *hated* ballet”, Jerry recalled later. “It seemed to me false,... out of date and constricting... I had only danced in bare feet and full of freedom to improvise as I ‘felt’ it to music... Ballet had nothing to do with dancing. Ugh!” But Sandor insisted, and, grudgingly, Jerry went to ballet classes at WPA, where they were free.”

da bailarina e do seu parceiro de dança eram mais autênticos e expressivos do que tudo que ele já tinha visto. Ali ele decidiu que iria aprender a dançar balé.

O Camp Tamiment foi um resort de verão onde muitos artistas colocaram em prática seus ofícios e puderam aperfeiçoar-se. Atores, dançarinos e cantores que participavam do coro de espetáculos da Broadway ou de companhias profissionais como a companhia de Martha Graham ou do American Ballet de George Balanchine iam apresentar-se ali no verão. Era uma produção intensa de entretenimento, com muita dança, música e teatro. Jerry aproveitou ao máximo a oportunidade.

Lá fiz meus primeiros solos, meus primeiros duetos, *pas de trois*, e meus primeiros ensaios de balés curtos". [...] Jerry passou quatro verões em Tamiment, evoluindo de integrante do coro para solista, e de trabalhar anonimamente em danças com um pequeno grupo de amigos íntimos para coreografar uma revista inteira. Durante esses intervalos de verão, sua assinatura pessoal, como performer e como coreógrafo, começou a tomar forma.⁸² (Vaill, 2006, pp. 46-47)

Nesta época ele deixou o centro de dança de Sandor e começou a pensar em audições. Ele ouviu sobre uma audição e mesmo sem saber se era para balé ou sapateado, começou a sonhar em como sua vida mudaria se tivesse um trabalho como dançarino da Broadway. Em seus escritos, podemos perceber a ansiedade de Robbins em relação às audições:

Você será convidado a cantar (raramente naquela época), como geralmente havia 16 dançarinas, e o mesmo número de cantoras, *show girls*. É um grande espetáculo, o espetáculo da temporada. E, acima de tudo, por favor Deus, eu sou bom o suficiente, minha técnica é boa o suficiente, parecerei atraente o suficiente, alto o suficiente, talentoso o suficiente. E à medida que o dia se aproxima, mais as fantasias e expectativas aumentam. Um trabalho – um trabalho – um trabalho como dançarino – um trabalho em um espetáculo da Bwy (sic) – oh, um sonho além do possível.⁸³ (Jowitt, 2004, pp. 37-38)

Depois de fazer muitas audições, em 1938 ele passou em "Great Lady", um musical coreografado por George Balanchine, que foi quem o selecionou. "Ele me escolheu e eu fiquei muito, muito orgulhoso disso porque... os dançarinos do espetáculo eram quase todos da School of American Ballet, que eu não frequentei".⁸⁴ (Vaill, 2006, p. 50)

⁸² Tradução livre da autora de: "I did my first solos there, my first duets, pas de trois, and my first tries at sketches of little ballets". [...] Jerry spent four summers at Tamiment, progressing from ensemble parts to solos, from working out dances anonymously with a small group of intimates to choreographing an entire revue. During these summertime interludes his personal signature, as a performer and a choreographer, began to emerge."

⁸³ Tradução livre da autora de: "Will you be asked to sing (rare in those days), as there were usually 16 dancers, and the same number of singers, show girls. It is a big show, period show. And most of all please God, am I good enough, is my technique good enough, will I appear attractive enough, tall enough, talented enough. And as the day grows nearer, the more the fantasies and expectations mount. A job – a job – a job as a dancer – a job in a Bwy show – oh dream beyond believability."

⁸⁴ Tradução livre da autora de: "He picked me and I was very, very proud of that because... the dancers in the show were almost entirely from the School of American Ballet, which I didn't go to."

Por causa dos altos custos de produção, este musical teve apenas vinte apresentações, mas Jerry pôde ter uma pequena experiência do que era dançar no teatro. Depois disso, ele coreografou um espetáculo de apenas uma noite chamado “Melodies and Moods”, apresentado no Labor Stage, e também entrou para o novo projeto dos mesmos produtores de “Great Lady”, chamado “Stars in Your Eyes”.

No ano em que o exército de Hitler invadiu a Polônia, bombardeando a capital, Varsóvia, e mandando o governo para o exílio, Jerry dançou em Tamiment uma coreografia de balé que ele criou, denominando-a “Our Town”. No mesmo mês, as terras onde o avô dele morava na Polônia, e onde ele havia tido momentos inesquecíveis na infância, foram ocupadas e destruídas. Um pouco depois, Max Liebman, o diretor das apresentações de Tamiment, levou para a Broadway um show de esquetes e números apresentados no verão. Este espetáculo foi chamado “The Straw Hat Revue”. O musical não ficou muito tempo em cartaz, mas transformou alguns atores em celebridades. E Jerry, que pela primeira vez havia coreografado algumas danças, não ganhou nenhum crédito como coreógrafo, porque Jerome Andrews assinou toda a coreografia do espetáculo.

No seu aniversário de vinte e um anos, apesar de ele ter um relacionamento amoroso com Albia Kavan, uma colega da Broadway, sua irmã soube que ele estava saindo muito com um outro bailarino que não tinha uma boa reputação e confrontou o irmão. Jerry ainda não estava confortável sobre a sua homossexualidade para conversar sobre isto com a família. Portanto, quando seus pais souberam do ocorrido, o colocaram para fora de casa. Com o dinheiro do musical da Broadway, ele só pôde alugar um pequeno quarto para morar. Depois disso, ele continuou seu relacionamento com Albia, embora soubesse que não duraria muito tempo.

Em seguida, Jerry entrou para o coro do espetáculo “Keep Off the Grass”, também coreografado por George Balanchine. A partir daí, o balé clássico se fez cada vez mais presente na sua vida. Em 1940, ele ingressou no Ballet Theatre (hoje American Ballet Theatre), onde logo começou a dançar em balés importantes como “Petrouchka”. Durante quatro anos, Robbins esteve no Ballet Theatre aperfeiçoando seu talento como dançarino e, posteriormente, como coreógrafo.

Ele participou de “Le Carnaval”, um balé dirigido por Michel Fokine, e também da produção de “La Fille Mal Gardée”, de Bronislava Nijinska, a irmã de Vaslav Nijinsky. Durante dois meses, o Ballet Theatre apresentou-se em Chicago, como convidado da Chicago Opera Company. Lá, Robbins participou dos espetáculos “Voices of Spring”, “Billy the Kid” e “Goyescas”. De volta à Nova York, ele foi dirigido por Agnes de Mille em “Three Virgins and a Devil”.

“Eu queria um rapaz que pudesse fazer um tipo de contagem jazzística intrínseca na música e nenhum dos rapazes do Ballet Theatre conseguia”, disse de Mille. “Mas eles disseram que havia esse garoto, Robbins, que conseguia contar qualquer coisa”. [...] Na abertura em 11 de fevereiro, [...] de Mille ficou feliz em notar que “ele parou o show”.⁸⁵ (Vaill, 2006, pp. 63-64)

O sucesso de Robbins como bailarino estava cada vez maior. Ele participou do balé “Man from Midian”, de Eugene Loring. Na época, ele estava fazendo aulas com Tudor e, logo em seguida, foi promovido à solista. De Mille e Robbins ficaram muito amigos e ela o apresentou à sua amiga Mary Hunter, que dirigia a American Actors Company. De Mille, Hunter e Horton Foote colaboraram na criação de um trabalho de dança e teatro chamado “American Legend”, no qual Robbins logo quis participar. Ele ia para os ensaios e para as aulas de improvisação.

Nos tempos livres, se dedicava a aprender tudo aquilo que o interessava artisticamente. Além disso, escrevia histórias, artigos, vinhetas, cenários, poemas, danças, etc., com grande obsessão. Em 1941, o último ano em que foi para Tamiment no verão, seu nome apareceu no programa como *production choreographer*. Robbins coreografou diversas danças, tanto para uma opereta, como para um balé e também para uma comédia musical.

Depois do verão, Robbins partiu para uma temporada de dois meses no Palacio de Bellas Artes da Cidade do México com o Ballet Theatre. Jerome adorou esta viagem, ficando encantado pelas pessoas, pela cultura e pela língua espanhola. Lá, visitou museus e cinemas e conheceu artistas como Marc Chagall, Diego Rivera e Frida Kahlo. Durante a temporada, participou de espetáculos clássicos, como “Giselle” e “Sleeping Beauty”, e outros como “Three Virgins and a Devil”, “Peter and the Wolf”, “Beloved” e “Bluebeard”. Robbins, como sempre, lia diversos textos e escrevia muito, criando histórias que poderiam transformar-se em algum espetáculo um dia.

Durante a temporada, ele ganhou dinheiro extra tocando piano nos ensaios de dança e dirigindo algumas sequências de dança para um filme que a companhia iria aparecer. Com este dinheiro ele pôde convidar os pais para conhecerem a Cidade do México por um mês, um convite que não foi aceito, para seu desapontamento. Antes da viagem, ele havia morado por um mês com Horton Foote, com quem teve um relacionamento amoroso. Entretanto, durante a viagem, Foote o enviou uma carta na qual encerrava a história deles.

⁸⁵ Tradução livre da autora de: ““I wanted a boy who could do a most intricate jazzy kind of counting out in the music and none of the Ballet Theatre boys could”, said de Mille. “But they said there was this boy Robbins who could count anything”. [...] At the opening on February 11, [...] de Mille was pleased to note that “he stopped the show”.”

Em novembro de 1941, o Ballet Theatre voltou para Nova York e iniciou outra temporada. Assim, Robbins dançou em “Russian Soldier”, um espetáculo de Fokine, no qual o coreógrafo lhe deu um grande solo de dança.

Fokine o forçava implacavelmente. “Bom, bom”, ele dizia, “mas isso foi sessenta por cento. Eu quero noventa por cento. Tente novamente”. E ele enrolava um pedaço de papel e o usava como um nível: “Vamos, salte nesta altura – seus pés devem chegar nesta altura”. Era exaustivo, mas Jerry nunca sentiu que as demandas de Fokine eram manifestações de uma “relação treinador & cachorro”; ele via as ações do coreógrafo como demonstrações de “entusiasmo e alegria” para tentar obter dele a melhor performance possível.⁸⁶ (Vaill, 2006, p. 76)

O balé estreou sua turnê em Boston, depois foi para o Canadá e também para Chicago e Milwaukee. Michel Fokine tornou-se uma das influências mais importantes da carreira de Robbins no Ballet Theatre. Quando Fokine dirigiu o balé “Helen of Troy”, ele deu a Robbins outro solo.

[O solo] era totalmente de coreografia clássica: *arabesques* e *pirouettes* em *attitude*, *pirouettes* em rotação de um eixo para o outro. Jerry descreverá estes passos como “mergulhando feliz e alegremente”, o tempo todo de peruca e túnica curta. Ele teve que trabalhar “demasiadamente”, ele escreveu para Lena e Harry, e ficou “todo preocupado e chateado porque eu não conseguia fazer direito... Era um estilo realmente novo para mim... Eu não sou um dançarino clássico de verdade, como vocês podem perceber”. Mas Fokine não o deixou desistir do papel. “Você vai fazer”, disse o mestre.⁸⁷ (Vaill, 2006, p. 80)

Após o ataque japonês em Pearl Harbor, no território do Havaí, em 1941, os Estados Unidos entraram na Segunda Guerra Mundial. Com isso, a cidade de Nova York transformou-se bastante e o Ballet Theatre viajou cada vez mais, fazendo temporadas em muitas outras cidades e tendo viagens cada vez mais difíceis, com pouquíssimos recursos financeiros. Robbins não foi recrutado para trabalhar na Segunda Guerra. Ele foi rejeitado, pois respondeu que havia tido uma relação homossexual no dia anterior. Alguns membros do Ballet Theatre ocasionalmente faziam apresentações para as tropas militares.

Em 1944, Jerome estava ansioso para coreografar um balé para a companhia, de preferência um com tema americano, com música americana. Mas todas as suas ideias eram grandiosas demais para serem consideradas pelo Ballet Theatre, que

⁸⁶ Tradução livre da autora de: “Fokine pushed him relentlessly in it. “Good, good”, he’d say, “but that was sixty percent. I want ninety percent. Try again”. And he’d roll up a piece of paper and use it for a baton: “Come on, jump this high – your feet must go this high”. It was exhausting, but Jerry never felt Fokine’s demands were manifestations of a “trainer & dog relationship”; he saw them as a demonstration of the choreographer’s “excitement and joy” in trying to get the best possible performance out of him.”

⁸⁷ Tradução livre da autora de: “[...] that was full of classical choreography: arabesques and attitude turns, on one foot with the other bet behind him, which Jerry described as “swooping happily & gaily about”, all the while wearing a powdered wig and a little short tunic. He had to work at it “like hell”, he wrote Lena and Harry, and got “all worried and upset because I couldn’t do it properly... It was a really new style for me... I am not a classical dancer really, you see”. But Fokine wouldn’t let him back out of the role. “You do it”, the master told him.”

estava com limitações financeiras. Incentivado a “pensar pequeno”, ele teve a ideia de um balé sobre três marinheiros de férias na cidade de Nova York, que seriam interpretados por ele e mais dois amigos. Procurou os serviços do jovem compositor Leonard Bernstein para escrever a partitura e Oliver Smith concordou em projetar o cenário. Assim, “Fancy Free” estreou no Metropolitan Opera House.

No fim daquele ano, “On the Town”, uma comédia musical baseada no balé “Fancy Free”, com danças de Robbins, estreou na Broadway. Neste musical, ele atribuiu à dança um papel principal no desenvolvimento do conteúdo dramático e teatral do espetáculo. Daquele momento em diante, a primazia de Robbins na Broadway e no balé estava assegurada.

Na Broadway, Robbins rapidamente se estabeleceu como o coreógrafo do momento. Assim, ele começou a dividir seu tempo entre musicais e balé. Jerome criou balés como “Interplay”, em 1945, e “Facsimile”, em 1946. Nesta época, Billy Rose lhe fez uma oferta irrecusável: selecionar dançarinos e criar um balé para o espetáculo “Billy Rose’s Concert Varieties”, que estrearia no Ziegfeld Theatre. Ele ganhou um bom cachê pelo trabalho e empregou alguns colegas de Tamiment.

Em 1948, Robbins ingressou no recém-fundado New York City Ballet como dançarino e coreógrafo e, no ano seguinte, tornou-se o diretor artístico associado de George Balanchine. Ele admirava Balanchine, mais do que qualquer outra pessoa. “Eu tenho tido a oportunidade de estar próximo de George & o amo muito”⁸⁸. (Jowitt, 2004, p. 179)

Robbins criou muitos espetáculos importantes para o NYCB, sendo alguns dos primeiros “The Cage”, em 1951, “Afternoon of a Faun”, em 1953, e “The Concert”, em 1956.

Para a Broadway, Robbins coreografou uma série de musicais, incluindo “Billion Dollar Baby”, em 1946, “High Button Shoes”, em 1947, e “Look Ma, I’m Dancin’”, em 1948. Em 1948, ganhou o Tony Award de Melhor Coreografia por “High Button Shoes”. Ele também coreografou os musicais “Call Me Madam”, em 1950, e “The King and I”, em 1951, e dirigiu, junto com George Abbott, “The Pajama Game”, em 1954. Em 1955, adaptou, coreografou e dirigiu uma versão musical de “Peter Pan” para a televisão, pela qual ganhou o Emmy.

Robbins era um homem muito contraditório. Muitos atores e bailarinos que trabalharam com ele o chamavam de monstruoso com os performers ou diziam que ele odiava os bailarinos, e outros diziam que ele era como um pai, um professor e um grande amigo. Em um episódio marcante durante os ensaios de “Billion Dollar Baby”, Robbins

⁸⁸ Tradução livre da autora de: “I have gotten to be closer to George & love him very much”.

estava dando indicações para os dançarinos e caiu do palco de costas dentro da orquestra do teatro e ninguém se moveu para o ajudar. Ninguém sabe ao certo se os dançarinos estavam furiosos o suficiente para deixar isso acontecer, se eles ficaram simplesmente paralisados ou se estavam tão acostumados a não o interromper que não fizeram nada. Independente disso, muitos dizem que ele era uma ótima pessoa para conviver, mas fora do trabalho.

Sua carreira na Broadway é bem representada por “West Side Story”, um musical que adapta a trágica história de Romeu e Julieta para a cidade de Nova York. Robbins concebeu, dirigiu e coreografou este trabalho, que contou com uma trilha sonora de Bernstein, letras de Sondheim e cenografia de Oliver Smith.

“West Side Story” foi imediatamente reconhecido como uma grande conquista na história do teatro musical americano, com seu cenário inovador, ritmo elétrico e sequências de dança integradas à ação. Este espetáculo é considerado por alguns estudiosos como o primeiro *concept musical*. Ele estabeleceu a reputação de Robbins como um diretor perfeccionista e difícil, o que teve como resultado a sua demissão como diretor da versão cinematográfica realizada em 1961. Em 1958, ele recebeu o Tony Award de Melhor Coreografia para a versão da Broadway e, posteriormente, recebeu o Oscar por sua Coreografia e também pela Codireção do filme, junto com Robert Wise.

Robbins dirigiu e coreografou o musical “Gypsy”, em 1959, e o bem-sucedido “Fiddler on the Roof”, em 1964. Depois deste espetáculo, voltou sua atenção mais exclusivamente para o balé. Desde 1958, Robbins trabalhava com a companhia de balé que fundou, Ballets U.S.A. Em 1965, ele retomou a criação de balés, com seu aclamado “Les Noces”. Nos três anos seguintes, trabalhou em um projeto de teatro experimental, o American Theatre Laboratory, e, em 1969 voltou para o New York City Ballet.

Foi coreógrafo residente e mestre de balé até 1983, quando ele e Peter Martins se tornaram mestres-chefes de balé (codiretores) da companhia, pouco antes da morte de Balanchine. Robbins continuou a escrever balés para o NYCB, incluindo “Dances at a Gathering”, em 1969, “The Goldberg Variations”, em 1971, “Requiem Canticles”, em 1972, “In G Major”, em 1975, “Glass Pieces”, em 1983, “In Memory of...”, em 1985, “Ives, Songs”, em 1988, e “West Side Story Suite”⁸⁹, em 1995.

Em 1989, estreou com grande aclamação crítica e popular, “Jerome Robbins’ Broadway”, um espetáculo composto por números musicais dirigidos ou coreografados por ele em onze musicais da Broadway. Robbins renunciou ao cargo de codiretor do

⁸⁹ Algumas partes da coreografia original de “West Side Story Suite” estão disponíveis através do link: <https://www.youtube.com/watch?v=Riql9eipuV4>. A coreografia começa no minuto 4:42.

NYCB em 1990, embora continuasse a coreografar para a companhia. Seu último trabalho foi “Brandenburg”, que estreou em 1997.

Em 1958, Robbins formou uma organização de caridade com seu nome, a Fundação Jerome Robbins. Originalmente destinada a financiar projetos de dança e teatro, a fundação também apoiou financeiramente projetos de combate à AIDS. De acordo com os desejos do coreógrafo, em 2003 a fundação concedeu os primeiros prêmios Jerome Robbins em reconhecimento à excelência em dança.

Ele faleceu em casa, em 1998, depois de ter sofrido um derrame. Os médicos queriam colocá-lo em tratamento intensivo no hospital, mas como eles não podiam fazer mais nada, ele voltou para casa e para o aconchego da família e dos amigos. Durante a sua trajetória, Robbins ganhou duas estatuetas do Oscar, cinco Tony Awards, quatro Donaldson Awards (precursor do Tony), um Emmy Awards, o Screen Directors’ Guild Award e o New York Drama Critics Circle Award. Ele foi premiado com o Kennedy Center Honors em 1981 e também com o French Chevalier dans l’Ordre National de la Legion d’Honneur.

Robbins escrevia bastante e deixou muitos escritos pessoais e profissionais que contam a sua história, seus trabalhos, seus relacionamentos amorosos e suas relações com as pessoas, sejam familiares, amigos ou colegas de trabalho. Grande parte deste material está disponível no livro *Jerome Robbins, by himself: selections from his letters, journals, drawings, photographs, and an unfinished memoir*. Ele tornou-se um indispensável diretor, diretor-coreógrafo e *show doctor* da cena comercial e o primeiro diretor-coreógrafo de sucesso da Broadway.

West Side Story

West Side Story é provavelmente o espetáculo que fez com que Jerome Robbins ficasse mais conhecido. Em 1949, ele sugeriu para o amigo Leonard Bernstein e o dramaturgo Arthur Laurents que eles fizessem uma adaptação da história de Romeu e Julieta. Robbins teve a ideia depois que um amigo ator, que estava considerando uma oferta para atuar como Romeu em uma peça, reclamou que o personagem parecia muito passivo e que não sabia como dar vida a ele.

A proposta inicial de Robbins tinha como título “East Side Story” e tratava-se de uma história de amor entre uma menina italiana e católica e um menino judeu ortodoxo. Mas Robbins queria um conflito mais sério do que esse. E como eles tiveram outros compromissos de trabalho na época, o musical foi deixado de lado.

Em 1954, Bernstein e Laurents encontraram-se na piscina do Beverly Hills Hotel e, enquanto conversavam sobre a peça que não tinha ido adiante, o jornal local estava noticiando uma briga entre americanos e mexicanos que havia ocorrido em Los Angeles. Ambos acharam o conflito pertinente para o musical e quando contaram a Robbins, ele concordou que a guerra entre etnias seria melhor que a religiosa. Foi assim que eles criaram a história sobre gangues modernas de Nova York.

Na década de 1950, a delinquência juvenil era um sério problema nos Estados Unidos. Além disso, muitos porto-riquenhos estavam abandonando a sua ilha e mudando-se para Nova York. A cidade já tinha mais porto-riquenhos do que a própria capital San Juan. Assim, a famosa disputa entre Capuletos e Montequios transformou-se no conflito entre os americanos filhos de imigrantes poloneses e irlandeses “Jets” e os porto-riquenhos “Sharks”, e o casal em questão virou Tony e Maria.

Depois de definido o enredo, Robbins, Bernstein, Laurents e o novo letrista Stephen Sondheim tentaram aplicar suas experiências criando o novo musical, que foi produzido por Harold Prince. Como os criadores estavam comprometidos com outros trabalhos na época, o musical só estreou em Nova York em 1957 com o nome de “West Side Story”.

O estilo que eles criaram para o musical era novo e mais poético, como um balé. Como coreógrafo e diretor, Robbins cruzou a linha entre dança e teatro, dando à coreografia um papel maior na definição do personagem e na maneira de contar a história.⁹⁰ (Seibert, 2006, p. 28)

Este foi o primeiro musical da Broadway a questionar a universalidade do “sonho americano” de que nos Estados Unidos havia oportunidade para todos. A disputa

⁹⁰ Tradução livre da autora de: “The style they came up with for the musical was new-more poetic, like a ballet. As choreographer and director, Robbins blurred the line between dance and drama, giving choreography a greater role in defining character and telling the story.”

acontece em um bairro chamado de Hell's Kitchen. A violência e a intolerância racial são transmitidas de forma realista e, como na história de Shakespeare, não há um final feliz. Em "Romeu e Julieta" ambos morrem no final, mas em "West Side Story" apenas Tony é morto.

Para membros de gangues de lares disfuncionais, lares desfeitos, lares com um alto nível de pobreza ou talvez nenhuma casa, "possuir" a rua é ter tudo, ou como o líder dos Jets, Riff, diz, "Nós lutamos muito por este território e é nosso... eu digo que este território é pequeno, *mas é tudo o que temos*".⁹¹ (Jones, 2003, p. 193)

Na história, o sonho americano é uma farsa para ambos os lados. Para os imigrantes porto-riquenhos, porque são discriminados por sua cor, língua e etnia; e para os americanos, porque eles não têm nada daquilo que os Estados Unidos "vendiam" como sonho de consumo para os outros povos.

Em "West Side Story", Robbins optou por se comunicar com o público por meio da expressão física de movimentos e gestos. Ao invés do diálogo, a música e a dança tornaram o espetáculo mais expressivo. O musical tem um dos libretos mais curtos da história dos musicais. No início da peça, Robbins eliminou o tradicional número de abertura cantado. Ao invés disso, ele criou um prólogo de dez minutos de dança em que os membros das gangues expressam a maneira como eles vivem e também a inimizade entre eles através da forma como se movem.

Agachando-se e estalando os dedos, eles perambulam pelas ruas da cidade em gangues, cheios de energia, mas desesperados para parecerem legais. Suas súbitas explosões de movimento – braços apontando em todas as direções – mostram como eles têm o temperamento curto, como estão nervosos.⁹² (Seibert, 2006, p. 28)

Entre as coreografias mais importantes para o desenvolvimento da dramaturgia do musical podemos citar "Dance at the Gym" e "America", e também outras como o prólogo, "Jet Song", "Gee, Officer Krupke", "Cool" e "The Rumble". Músicas como "Maria", "Tonight", "One Hand, One Heart", "Somewhere" e "Um Homem Asi" também são importantes para o desenvolvimento da narrativa⁹³.

Em um musical, a dança pode iniciar quando o enredo precisa de um movimento para completar ou avançar a ação dramática desejada. Quando Maria e Tony se veem

⁹¹ Tradução livre da autora de: "For gang members from dysfunctional homes, broken homes, poverty-level homes, or perhaps no homes at all, to 'own' the street is to have it all, or as the Jets' leader Riff says, 'We fought hard for this territory and it's ours... I say this turf is small, *but it's all we got*'."

⁹² Tradução livre da autora de: "Crouching over and snapping their fingers, they prowl the city streets in packs, full of energy yet desperate to look cool. Their sudden bursts of movement – arms shooting in all directions – show how short-tempered they are, how nervous."

⁹³ Algumas partes das coreografias originais podem ser vistas através do link: <https://www.youtube.com/watch?v=jZ012u4bZc0>.

pela primeira vez, por exemplo, em “Dance at the Gym”, a cena mostra o casal se apaixonando durante a coreografia que envolve todo o elenco⁹⁴.

Em *West Side Story*, Jerome Robbins usou a dança para desenvolver a ação dramática entre os Jets e os Sharks no “prólogo”, e avançar a ação dramática durante “The Dance at the Gym”. Através de uma sequência de dança de apenas quarenta compassos musicais, Tony e Maria se conhecem durante “The Dance at the Gym”, e se apaixonam – uma ação que poderia ter se desenvolvido em muitas páginas de diálogo.⁹⁵ (Dame, 1995, p. 61)

Nesta coreografia os dois grupos, em uma espécie de competição, dançam o mambo separados, apresentando as singularidades de cada gangue. Em um momento, é solicitado que dancem juntos e as danças transformam-se em uma. Em seguida, o grupo divide-se e os líderes de cada grupo, Riff e Bernardo, dançam com suas parceiras, cada um à sua maneira. Durante a sequência, Maria e Tony encontram-se na frente dos outros casais e dançam juntos, inicialmente sem se tocar. Podemos perceber durante a dança a mudança de sentimentos dos dois. Eles conversam, se tocam e beijam-se, até que são afastados pelos seus grupos.

A diretora-coreógrafa Susan Stroman, que estudaremos mais à frente, cita “Dance at the Gym” como a coreografia de musical que mais a inspira. Segundo Stroman,

Esta é uma parte brilhante de coreografia de teatro musical, não apenas por causa de seus complexos passos de dança, mas por causa da sua narrativa. Gangues rivais competem na pista de dança com uma grande energia do tipo “Você pode superar isso?” Os movimentos são acrobáticos, com passos rápidos e oferecem uma grande oportunidade para os dançarinos realmente atuarem.⁹⁶ (Fierberg, 2019)

A coreógrafa complementa dizendo que:

E embalado neste movimento agressivo e diferenciado encontramos o amor à primeira vista entre pessoas próximas dos líderes. A dança deles é inocente e respeitosa e, em última análise, seus movimentos impulsionam a trama para as tensões e os trágicos eventos realizados pelas gangues rivais. É o sonho de todo coreógrafo entregar um número coreografado e especializado que também empurra o enredo para a frente e aprimora a história. ‘Dance at The Gym’ é uma obra-prima.⁹⁷ (Fierberg, 2019)

⁹⁴ A coreografia do número “Dance at the Gym” do *revival* de 2009, que foi apresentada no 63rd Tony Awards, está disponível através do link: <https://www.youtube.com/watch?v=DnUmUqvL6Fw>.

⁹⁵ Tradução livre da autora de: “In *West Side Story*, Jerome Robbins used dance to develop dramatic action between the Jets and the Sharks in the “prologue”, and advance the dramatic action during “The Dance at the Gym”. Through a dance sequence of only forty measures of music, Tony and Maria meet each other during “The Dance at the Gym”, and fall in love – an action that could have taken pages of dialogue to develop.”

⁹⁶ Tradução livre da autora de: “This is a brilliant piece of musical theatre choreography, not only because of its intricate dance steps, but because of its storytelling. Rival gangs compete on the dance floor with a high energy ‘Can you top this?’ kind of partnering. The movement is acrobatic, fast-paced, and has ample opportunity for the dancers to really act.”

⁹⁷ Tradução livre da autora de: “And cradled within this aggressive and palpable movement is the love-at-first-sight beat between the two star-crossed leads. Their dance is innocent and respectful and, ultimately, their moves propel the plot forward into the tensions and the tragic events of the rival gangs. It’s a

Na coreografia “America” temos uma discussão entre as mulheres porto-riquenhas sobre as dores e os prazeres de viver nos Estados Unidos⁹⁸. Uma delas canta sobre a sua vontade de voltar para San Juan, enquanto Anita defende a nova vida americana. Em uma coreografia cômica que mistura balé com tango, Anita e o coro executam muitos movimentos com as pernas e usam bastante as suas saias rodadas para mostrar o poder da mulher porto-riquenha na América e a alegria de viver o sonho americano. É importante notar que as mulheres deste grupo durante todo o espetáculo fazem uso de saias rodadas, o que se torna uma característica que as difere das americanas durante as coreografias.

A adaptação feita por Laurents da história de Romeu e Julieta transforma cada acontecimento em uma motivação para as ações dos personagens. Já na história original, “a cosmologia elizabetana sinalizou para o público que as vidas deles seriam governadas “pelas estrelas”, não pelas escolhas e ações dos personagens, exceto pela imprudência precipitada de Romeu”.⁹⁹ (Jones, 2003, p. 194)

Quando Tony encontra as duas gangues planejando a disputa que aconteceria, ele tenta evitar o confronto fazendo com que ambos os grupos concordem com uma luta justa entre os líderes de cada gangue. A sua ação é guiada pelo seu amor por Maria, a irmã do líder dos Sharks, Bernardo. Se os planos tivessem sido seguidos com o compromisso de Tony, provavelmente uma tragédia teria sido evitada. Entretanto, quando ele conta a Maria sobre o combate justo que acontecerá, ela fala para ele ir parar qualquer briga, visto que nenhum combate seria bom para o amor dos dois. Tony concorda com Maria e vai ao encontro dos dois grupos tentar apartar a briga. Mas o objetivo não é alcançado, pois ao invés disso, durante a disputa, Bernardo mata Riffs, o líder dos Jets e melhor amigo de Tony, o que faz com que Tony mate Bernardo.

O final da história é bem diferente do original em que o casal protagonista morre por falta de informação. Em “West Side Story”, Maria convence Anita, sua cunhada e amiga, do seu grande amor por Tony, e esta concorda em ajudar o casal dando a mensagem de Maria para Tony. Entretanto, quando ela chega no local em que Tony está escondido, os Jets tentam estuprá-la e, por vingança, ela dá a informação incorreta falando que Maria foi assassinada por Chino, seu noivo. Esta notícia leva Tony ao desespero e faz com que ele saia do esconderijo gritando para Chino matá-lo também. Assim, quando ele finalmente encontra Maria viva, Chino dá um tiro nele e ele morre

choreographer's dream to deliver a specialized, choreographed number that also pushes the plot forward and enhances the story. 'Dance at The Gym' is a masterpiece.”

⁹⁸ A coreografia do número “America” do *revival* de 1980, que foi apresentada no 34th Tony Awards, está disponível através do link: <https://www.youtube.com/watch?v=R-QdkRDmqOI>.

⁹⁹ Tradução livre da autora de: ““Elizabethan cosmology signaled to the audience that their lives would be governed by “the stars”, not by the character choices and actions, Romeo’s rash impetuosity excepted”.”

nos braços da amada. Dessa forma, Maria acaba o espetáculo viva e sozinha, questionando as duas gangues sobre como as coisas deveriam ser nos Estados Unidos.

Na criação do musical, Robbins esperava sempre a perfeição e, por isso, estava sempre forçando os atores, e ele mesmo, para esse objetivo impossível. Fora dos ensaios, era uma pessoa engraçada e divertida, mas sob a pressão do seu trabalho, brigava com os seus colaboradores o tempo todo. Além disso, fazia com que os atores ficassem sempre em seus personagens.

Ele chamava os atores pelos nomes dos personagens e insistia que eles usassem esses nomes uns com os outros, mesmo fora do ensaio. Membros de uma gangue não tinham permissão para falar com membros da outra, mesmo durante os intervalos do almoço. Encenando a competição de dança entre as duas gangues, Robbins ensaiou os grupos separadamente, de modo que, quando eles finalmente dançaram juntos, cada grupo ficou realmente surpreso com o que o outro grupo fez.¹⁰⁰ (Seibert, 2006, p. 29)

O musical original teve no elenco Carol Lawrence como Maria, Larry Kent como Tony, Ken Le Roy como Bernado, Chita Rivera como Anita e Mickey Calin como Riff. O espetáculo foi um sucesso, teve críticas muito boas e recebeu os Tony Awards de Melhor Coreografia para Jerome Robbins e Melhor Cenário para Oliver Smith. Foi o primeiro musical a ser concebido, dirigido e coreografado pela mesma pessoa. “West Side Story” teve cinco *revivals* na Broadway nos anos de 1960, 1964, 1980, 2009 e o mais recente que estreou em fevereiro de 2020.

¹⁰⁰ Tradução livre da autora de: “He called the actors by their character names and insisted they use those names with each other, even outside rehearsal. Members of one gang were not allowed to talk with members of the other, even during lunch breaks. Staging a dance competition between the two gangs, Robbins rehearsed the groups separately, so that when they finally danced together, each group was genuinely surprised by what the other group did.”

Bob Fosse

Robert Louis Fosse (Chicago, 1927 – Washington, 1987), mais conhecido como Bob Fosse, é filho de pai norueguês americano, Cyril Fosse, e mãe irlandesa americana, Sarah Alice, mais conhecida como Sadie. Bobby teve cinco irmãos, tendo sido por alguns anos o mais novo, antes da última irmã nascer. Seu pai não se deu bem no *show business*, ele e seu irmão fizeram alguns trabalhos no circuito de *vaudeville*, e após a morte do irmão, ele virou um vendedor.

Bobby nasceu em Chicago em 1927 e quando era criança tinha pneumonia. Por isso, sua mãe o enviou para aulas de dança junto com a sua irmã, pois era uma atividade física mais leve do que o basquete ou o futebol. Ele foi aluno de Fred Weaver e de Marguerite Comerford na Chicago Academy of Theater Arts. Foi nesta escola que ele aprendeu tanto sapateado como balé clássico, mesmo que este último tenha sido um pouco escondido. Também foi ali que ele aprendeu a agir como um profissional.

Fosse se apresentou em recitais e apresentações comandados por Weaver e Comerford. Os estudantes da escola progrediam ali e logo começavam a fazer trabalhos remunerados. Charles Grass era um dos colegas de Bobby e um dos melhores dançarinos de balé da escola. Ele fazia parte de um trio, cujo produtor era o próprio Fred Weaver. Como este trio se desfez e Weaver ficou sem suas comissões, ele propôs formar uma dupla com Fosse e Grass. Bobby tinha apenas onze anos de idade quando assinou um contrato de dez anos, dando quinze por cento dos seus ganhos para Weaver, e formou a dupla “The Riff Brothers”. O nome vem do passo de sapateado “riff”.

“Cada um de nós fazia truques”, explicou Grass. “*Squat wings, eagle wing, over-the-tops*, coisas assim. Não fazíamos muitas acrobacias. Queríamos ser mais como Fred Astaire. Nunca colocávamos as mãos no chão”. Os passos foram criações da Srta. Comerford, mas o conceito – casar o sapateado de Fosse com o balé de Grass – era puro Weaver.¹⁰¹ (Wasson, 2013, p. 14)

A partir daí, o trabalho de Bobby transformou-se em uma fonte de renda para a sua família e, por isso, ele ficou cada vez mais perfeccionista. Assim, a dupla começou a ensaiar todos os dias depois da escola e também aos fins de semana.

“Ele estava começando a ser um perfeccionista”, disse Grass. “Nós praticávamos várias e várias vezes em frente ao espelho para sermos exatamente iguais, pernas iguais, braços iguais, perfeitamente completos. Quando alguém estava com o pé errado, nós virávamos e

¹⁰¹ Tradução livre da autora de: ““We’d each do tricks”, Grass explained. “Squat wings, eagle wing, over-the-tops, things like that. We didn’t do a lot of acrobatics. We wanted to be more like Fred Astaire. We never put out hands on the floor”. The steps came compliments of Miss Comerford, but the concept – marrying Fosse’s tap with Grass’s ballet – was pure Weaver.”

nos encarávamos, como um espelho, e fazíamos isso de novo e de novo até ficarmos com o mesmo pé”.¹⁰² (Wasson, 2013, p. 16)

Em 1940, Bobby pediu a seu companheiro Charles Grass que o chamasse de Bob Fosse e foi assim que seu nome começou a aparecer nos programas de recitais. Com apenas treze anos, ele já estava sapateando em shows públicos. Ele e Grass passavam mais tempo com Weaver do que com as suas famílias.

“Quando começamos a nos apresentar, eram apenas fins de semanas alternados”, disse Grass. “Então nossos pais deram permissão para que pudéssemos nos apresentar todo fim de semana, sexta e sábado e até domingo. Fazíamos a nossa lição de casa na parte de trás do carro. Às vezes, pegávamos um trem para nos apresentar e talvez um USO”. [...] “Eu me apresentei em praticamente todas as casas noturnas do Meio-Oeste”, disse Fosse, quase exagerando – e muitas destas casas noturnas ele realmente se apresentou. Weaver inscreveu os Riff Brothers em competições fraudulentas.¹⁰³ (Wasson, 2013, pp. 18-19)

Na escola, as pessoas que sabiam que Bob dançava pensavam que ele era gay. Talvez por isso, para provar que não era, ele tenha se transformado em um mulherengo, tendo diversas namoradas na época. E também por isso, ele escondeu a sua trajetória nos palcos dos seus colegas por muitos anos. Durante a adolescência, a dupla se apresentou em casas noturnas, chamadas de *burlesque clubs*, o que os fez conviver com *strippers*. Bob dizia para elas que tinha mais de dezoito anos, mas elas acabaram descobrindo sua verdadeira idade. Alvo de diversas afrontas, Bob continuou seu trabalho, pois sua família dependia daquele dinheiro.

“Eu posso romantizar isto”, disse ele quarenta anos depois, “mas era uma vida horrível. Eu era muito sozinho, tinha muito medo. Você sabe, quartos de hotel em cidades estranhas, e eu estava totalmente sozinho, treze ou quatorze anos, muito tímido para falar com qualquer pessoa, sem realmente saber do que se tratava, e além disso – não eram as melhores pessoas... Eu acho que isso me fez muito mal, estar exposto a coisas tão cedo que eu não deveria ter sido exposto... deixou uma cicatriz que eu não sei como resolver”. Ele foi atraído pelas garotas, mas depois machucado por elas. “Era esquizofrênico”, disse Fosse. Ele não sabia uma maneira de sair desta situação e ele também não queria. “Simplesmente não era o mesmo mundo que minha mãe e meu pai me disseram que era”, disse ele.¹⁰⁴ (Wasson, 2013, p. 27)

¹⁰² Tradução livre da autora de: ““He was starting to be a perfectionist”, Grass said. “We’d practice over and over in front of the mirror to be exactly the same, legs the same, arms the same, perfectly extended. When someone got on the wrong foot, we’d turn and face each other, like a mirror, and do it again and again until we got on the same foot”.”

¹⁰³ Tradução livre da autora de: ““When we started performing, it was only every other weekend”, Grass said. “Then our parents gave the okay that we could perform every weekend Friday and Saturday and even Sunday. We’d do our homework in the back of the car. Sometimes we’d hop a train to do a theater and maybe a USO”. [...] “I played every two-bit beer joint in the Midwest”, Fosse said, barely exaggerating – and many of those joints played him. Weaver booked the Riff Brothers into rigged competitions.”

¹⁰⁴ Tradução livre da autora de: ““I can romanticize it”, he said forty years later, “but it was an awful life. I was very lonely, very scared. You know, hotel rooms in strange towns, and I was all alone, thirteen or fourteen, too shy to talk to anyone, not really knowing what it was all about, and among – not the best people... I think it’s done me a lot of harm, being exposed to things that early that I shouldn’t have been exposed to... it left some scar that I have not quite been able to figure out”. He was drawn to the girls, then hurt by them. “It was schizophrenic”, Fosse said. He couldn’t get away from it and he didn’t want to. “It just wasn’t the same world my mother and father had told me it was”, he said.”

Em 1943, Bob coreografou seu primeiro número, chamado “That Old Black Magic”. A dança era sofisticada, com um toque de rock ‘n’ roll, influenciada pelas coisas que Bob vivenciava nos clubes burlescos. Ele era uma pessoa popular na escola e, por volta desta época, depois de muitos anos de apresentações, decidiu apresentar-se sapateando para os seus colegas, que até então não sabiam dos seus trabalhos.

Após os seus irmãos terem ido para a Segunda Guerra Mundial em diferentes lugares do mundo, chegou a vez de Bob. Na adolescência, ele foi convocado e, após o período de treinamento militar, Fred Weaver conseguiu uma audição para ele trabalhar no entretenimento das tropas. Assim, Bob foi incluído no programa de variedades “Tough Situation”, que percorreu bases militares e navais no Pacífico sob o comando do oficial Joe Papirofsky. Foi aí que começou a sua carreira solo, sem o parceiro Charles Grass.

“Ele amava dançar. Em algumas ilhas, ele se apresentava sob o sol quente por cinco ou seis horas. Ele continuava até quase desmaiar com o calor”. Os dois se dedicavam ao mesmo tipo de teatro popular: puro entretenimento. [...] Viajar em turnê pelo Pacífico com o espetáculo de Papp, *Tough Situation*, foi uma espécie de paraíso para Fosse, sua primeira vez na estrada com um show regular e respeitável. Apresentando-se com rapazes que não tinham que esconder seus sapatos de dança [...].¹⁰⁵ (Wasson, 2013, p. 36)

“Tough Situation” chegou a ser apresentado até no Japão e Fosse se tornou a estrela da companhia, tendo convencido Papirovsky a incluir alguns dos seus solos no espetáculo.

Após a Segunda Guerra, Fosse mudou-se para Nova York para trabalhar como dançarino. Seu primeiro papel no palco foi em “Call Me Mister”, onde conheceu sua primeira esposa e parceira de dança, Marian Niles. Eles se casaram em Chicago.

Fosse e Niles foram para Nova York e ficaram desempregados e sem dinheiro. Além disso, Bob tinha problemas com drogas. Weaver, sabendo do problema, mandou dinheiro para Fosse se tratar com médicos. Um dia em 1948, o casal foi chamado para se apresentar em Montreal e Marian mudou seu nome artístico para Mary-Ann. Com o sucesso, eles foram chamados para outras apresentações. Assim, acabaram voltando para Nova York, onde o casal apareceu pela primeira vez em um programa de TV e começou a se apresentar frequentemente no Hotel Cotillion, com coreografias criadas por Bob.

Em seguida, o casal participou do musical “Make Mine Manhattan”. Eles se apresentaram em Boston, Philadelphia e Baltimore. Embora tenham feito bastante

¹⁰⁵ Tradução livre da autora de: ““He loved to dance. On some islands he would perform in the hot sun for five or six hours. He’d go on until he nearly collapsed from the heat”. They were both devoted to the same kind of popular theater: pure entertainment. [...] Touring the Pacific with Papp’s show *Tough Situation* was a kind of paradise for Fosse, his first time on the road with a regular, respectable gig. Palling around with guys who didn’t have to hide their dance shoes [...]”

sucesso, Fosse era infiel, tendo diversos *affairs*, o que constrangia Mary-Ann perante a companhia. Quando o trabalho terminou, o casal voltou para Nova York novamente sem emprego.

Em 1949, eles fizeram diversas apresentações no programa de variedades “The Fifty-Fourth Street Revue” e Fosse se tornou o diretor de dança do programa, o que fez com que chamassem a atenção de Sid Caesar, que os chamou para o seu show “The Admiral Broadway Revue”. Neste mesmo ano, eles assinaram o primeiro contrato como dançarinos da Broadway, no espetáculo “Dance Me a Song”. Ali, Fosse apaixonou-se pela dançarina e atriz Joan McCracken, que também participava do musical e havia participado anteriormente de “Oklahoma!”. Ela era dez anos mais velha que Fosse e já era uma estrela consagrada, tendo inclusive dançado em filmes da MGM.

“Há muitas bailarinas”, disse Agnes de Mille sobre McCracken, “mas são raras as comediantes que sabem dançar”. De Mille achava que as extremidades inferiores de Joan pareciam pernas de piano, mas ela tinha uma graça de balé que se misturava a algo mais selvagem, mais americano. “McCracken era exatamente o tipo certo de dançarina para incorporar as inovações coreográficas que de Mille estava trazendo para a Broadway” escreveu a biógrafa Lisa Jo Sagolla, “a fusão da atuação e do movimento em um balé, que não é clássico, e que refletia e falava com as sensibilidades americanas de meados do século XX”.¹⁰⁶ (Wasson, 2013, pp. 56-57)

“Dance Me a Song” não ficou muito tempo em cartaz. Niles e Fosse continuaram casados e se apresentando como dupla em vários lugares, inclusive voltando ao Hotel Cottillion. Eles também participaram do programa de variedades da NBC, “The Colgate Comedy Hour”, onde Fosse aceitou o desafio de coreografar os dançarinos. Quem o encorajou a ser coreógrafo foi McCracken.

Fosse pensava na coreografia como um meio para um fim, algo que um dançarino precisava para dançar, como um chão; não era uma profissão. O dançarino profissional que havia nele considerava o trabalho do coreógrafo, paradoxalmente, um trabalho fora do alcance criativo e também um plano B de um perdedor. [...] Joan foi a maior influência da minha vida”, disse Fosse. “Foi ela quem a mudou e deu uma direção”.¹⁰⁷ (Wasson, 2013, pp. 61-62)

Em 1951, Fosse assinou um contrato de sete anos com a Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), o estúdio de Fred Astaire e Gene Kelly. Ele ganharia quinhentos dólares por semana, assim que a temporada do espetáculo “Pal Joey” acabasse. Antes disso, ele

¹⁰⁶ Tradução livre da autora de: ““There are lots of ballerinas”, Agnes de Mille said of McCracken, “but comedienness who can dance are rare”. De Mille thought Joan’s lower extremities resembled piano legs, but she had a balletic grace that tangled with something wilder, more American. “McCracken was exactly the right kind of dancer to embody the choreographic innovations de Mille was bringing to Broadway” wrote biographer Lisa Jo Sagolla, “the melding of acting and movement in a balletic yet nonclassical vein that reflected and spoke to mid-twentieth-century American sensibilities.”

¹⁰⁷ Tradução livre da autora de: “Fosse thought of choreography as a means to an end, something a dancer needed in order to dance, like a floor; it wasn’t a profession. The hoofer in him considered the work of the choreographer, paradoxically, both out of his creative range and a loser’s plan B. [...] Joan was the biggest influence in my life”, Fosse said. “She was the one who changed it and gave it direction.”

partiu em turnê por várias cidades, junto com McCracken, e Mary-Ann Niles ficou para trás. No ano seguinte, Bob e Mary-Ann separaram-se e Bob casou-se com Joan McCracken. Ele destacou-se no papel de Joey Evans em “Pal Joey”, tanto na turnê como quando estreou na Broadway.

Bob mudou-se para Hollywood em 1952. Suas primeiras aparições em filmes como dançarino foram em “Give a Girl a Break”, “The Affairs of Dobie Gillis” e “Kiss Me, Kate”. Neste último, ele criou uma curta sequência em que dança com Carol Haney. Foi uma pequena amostra do que posteriormente seria conhecido como o “estilo Fosse”.

Em Hollywood, Bob ficou amigo de Gwen Verdon, uma dançarina que estava trabalhando como assistente de dança de Jack Cole em “The Merry Widow”. Em seguida, ela foi convidada para fazer um teste para o musical “Can-Can”, de Cole Porter, na Broadway. O espetáculo foi um grande sucesso e Verdon brilhou em cena.

Outras podiam cantar, dançar ou atuar, mas Verdon – um corpo violão desejável com uma voz que ela disse soar como um disco de 78 rpm com uma oscilação – podia fazer os três, às vezes todos ao mesmo tempo, e melhor do que a maioria que só conseguia fazer um. Ela era o que eles chamavam de ameaça tripla.¹⁰⁸ (Wasson, 2013, p. 82)

Na mesma época, Joan McCracken estava tendo grande sucesso na Broadway com o musical “Me and Juliet”. Ela tinha diabetes e escondeu de todos para não ser prejudicada ou ter que parar de dançar. Durante a temporada, ela engravidou de Fosse, mas acabou abortando graças à diabetes e aos números de dança.

Joan era amiga de George Abbott e, quando o mesmo lhe falou do seu próximo musical, “The Pajama Game”, ela fez de tudo para que ele desse oportunidade ao seu marido como coreógrafo. Assim, em 1954, Fosse coreografou seu primeiro musical da Broadway, “The Pajama Game”, dirigido por George Abbott e Jerome Robbins e, em 1955, coreografou “Damn Yankees”, também de Abbott.

“Se você quer fazer uma reputação como coreógrafo”, Fosse explicou, “você não faz solos; você faz danças de grupo – (para) três ou mais (pessoas). Se o público vê um número solo, eles saem dizendo, ‘Ah! Ele não era um ótimo dançarino?’ Com (três ou) quatro pessoas, eles dizem: ‘Que boa coreografia!’”¹⁰⁹ (Wasson, 2013, p. 95)

Em 1957, Fosse coreografou a versão cinematográfica de “The Pajama Game” e, no ano seguinte, o filme de “Damn Yankees”. Neste último, Fosse e Verdon foram parceiros no número do mambo “Who’s Got the Pain”. No mesmo ano, coreografou “New Girl in Town”, também dirigido por Abbott.

¹⁰⁸ Tradução livre da autora de: “Others could sing or dance or act, but Verdon – a luscious lollipop person with a voice she said sounded like a 78 rpm record with a wobble in it – could do all three, sometimes all at once, and better than most could do only one. She was what they called a triple threat.”

¹⁰⁹ Tradução livre da autora de: “‘If you want to make a reputation as a choreographer’, Fosse explained, ‘you don’t do solos; you do group dances – (for) three or more (people). If the audience sees that solo number, they come away saying, ‘Ah! Wasn’t he a great dancer?’ With (three or) four people they say, ‘Wasn’t that great choreography!’”

Com a insistência de Verdon, em 1959, ele foi contratado para dirigir pela primeira vez e coreografar o musical “Redhead”. Verdon participou do musical. Por este trabalho, Fosse ganhou o Tony Award de Melhor Coreografia e “Redhead” ganhou o Tony de Melhor Musical.

Durante a temporada da Broadway do musical *Redhead* (1959), um repórter do *New York Times* perguntou à estrela, Gwen Verdon, por que um “homem da dança” serviu melhor para sua performance do que um “homem da música” ou um “homem das palavras”? Ela respondeu: Com um coreógrafo como Bob Fosse como diretor, há muitas coisas que ele pode lhe dar para fazer – como um movimento que irá sugerir um sentimento, mesmo quando você estiver interpretando uma cena. Um coreógrafo nunca tem medo de mover você, enquanto a maioria dos diretores tem a intenção de manter-lhe onde você será ouvido. Você tem mais liberdade. Os coreógrafos têm um melhor sentido do visual, da composição de uma cena, da aparência de uma cena. Você não precisa depender das palavras o tempo todo.¹¹⁰ (Dame, 1995, pp. 53-54)

No mesmo ano, o casamento de Fosse com McCracken acabou em divórcio. Em 1960, ele casou-se com Gwen Verdon. No ano seguinte, ele coreografou “How to Succeed in Business Without Really Trying”, que se tornou um sucesso.

Em 1963, Bob e Gwen tiveram uma filha, Nicole. Por isso, Gwen parou de trabalhar por três anos, só retornando em 1966 quando Bob dirigiu e coreografou “Sweet Charity”, espetáculo em que nos aprofundaremos nesta pesquisa. Segundo ele, este musical foi um presente para Gwen, pelo seu retorno à Broadway. Dos seus cinco longas-metragens, o primeiro foi justamente “Sweet Charity”, em 1969, estrelado por Shirley MacLaine.

Nicole Fosse, filha do casal, mais tarde tornou-se dançarina e atriz, contra a vontade do pai. Os casos extraconjugais de Fosse prejudicaram o casamento e ele e Verdon separaram-se em 1971, embora tenham permanecido amigos e legalmente casados.

Seu segundo filme foi “Cabaret”, que estreou em 1972 e ganhou oito estatuetas do Oscar no ano seguinte, incluindo a de Melhor Diretor para Fosse. Liza Minnelli e Joel Gray também foram premiados por seus papéis no filme. Em 1973, Fosse dirigiu e coreografou o concerto para a televisão “Liza with a Z”, estrelado por Liza Minnelli. Por este show, ganhou o Emmy Awards de Melhor Diretor. E também dirigiu o espetáculo “Pippin”, que lhe deu os Tony Awards de Melhor Diretor e de Melhor Coreógrafo. “Quando Fosse saiu, Schwartz comemorou com o dramaturgo Roger Hirson. “Não é

¹¹⁰ Tradução livre da autora de: “During the Broadway run of the musical *Redhead* (1959), a reporter for the *New York Times* asked the star, Gwen Verdon, why a “dance man” served her performance better than a “song man” or a “word man?” She replied: With a choreographer like Bob Fosse as director, there are many things he can give you to do – such as a movement which will suggest a feeling, even when you are playing a scene. A choreographer is never afraid to move you around, while most directors have their mind on keeping you where you will be heard. You have more freedom. Choreographers have a greater sense of the visual, the composition of a scene, the look of a scene. You don’t have to depend on words all the time.”

maravilhoso? Nós temos *Bob Fosse!* “Sim, é fantástico”, Hirson admitiu. “Só quero dizer que este é nosso último dia feliz no espetáculo”.¹¹¹ (Wasson, 2013, p. 282)

Depois disso, na criação de “*Pippin*”, ele estabeleceu uma grande batalha com o compositor e letrista Stephen Schwartz, que lhe recriminava pela sua liberdade de mudar e recriar o material da maneira que queria. Sobre as mudanças realizadas por Fosse, Dame comenta:

[...] Bob Fosse optou por manipular ou impor, alterar ou de alguma forma reconstruir a contribuição dos escritores para tornar o material útil para sua encenação e coreografia. O mais notável a esse respeito foi a “incrível quantidade de mudanças” que ele fez em *Pippin* (1972), mudanças pelas quais Fosse assumiu abertamente a responsabilidade, o crédito ou a culpa. Discutindo a criação de *Pippin* com Laurie Johnston do *New York Times*, ele disse: “Eu não acho que você reconheceria o material original que Stuart Ostrow [o produtor] me trouxe um ano atrás”. Ele continuou: Eu avisei a todos para estarem prontos para muitas mudanças, mas não tenho a atitude para dizer com antecedência: “Vai ser assim quando terminarmos.” Eu me envolvo com o material e com as pessoas. E eu nunca gostei tanto dos ensaios ou tive um elenco tão bom – eles realmente balançaram comigo.¹¹² (1995, pp. 52-53)

Sobre as desavenças entre Fosse e Schwartz, o pesquisador explica que:

Nesse caso, Fosse recebeu “grande liberdade” do dramaturgo, Roger O. Hirson, e de Stuart Ostrow, o produtor. Do compositor e letrista Stephen Schwartz, Fosse recebeu raiva, recriminações e uma grande luta na Broadway. Entretanto, como Martin Gottfried apontou, *Pippin* estabeleceu Fosse como uma potência do show business. Ele tinha confiança artística suficiente para resistir às dificuldades e recriar o material como quis.¹¹³ (Dame, 1995, p. 53)

Em 1974, Fosse dirigiu “*Lenny*”, um filme biográfico sobre o comediante Lenny Bruce, estrelado por Dustin Hoffman. Este filme foi indicado ao Oscar nas categorias de Melhor Filme e Melhor Diretor. No mesmo ano, ele cantou e dançou na versão cinematográfica de Stanley Donen de “*The Little Prince*”.

¹¹¹ Tradução livre da autora de: “When Fosse left, Schwartz called up book writer Roger Hirson to celebrate. “Isn’t this terrific? We have *Bob Fosse!*” “Yes, that’s terrific”, Hirson admitted. “I just want to tell you this is our last happy day on the show”.

¹¹² Tradução livre da autora de: “[...] Bob Fosse chose to manipulate or impose, tamper with, or otherwise reconstruct the contribution of writers to make the material serviceable to his staging and choreography. Most notable in this regard was the “incredible amount of change” he wrought in *Pippin* (1972), changes for which Fosse openly assumed responsibility, credit, or blame. Discussing the creation of *Pippin* with Laurie Johnston of the *New York Times*, he said, “I don’t think you would recognize the original material that Stuart Ostrow [the producer] brought me a year ago.” He continued: I warned everybody to be ready for a lot of changes, but I haven’t got the kind of mind to say ahead of time, “It’s going to be this way when we’re finished.” I get involved in the material and the people. And I never enjoyed rehearsals so much or had such a great cast – they really swung with me.”

¹¹³ Tradução livre da autora de: “In this case, Fosse received “great freedom” from the book writer, Roger O. Hirson, and Stuart Ostrow, the producer. From composer and lyricist Stephen Schwartz, Fosse received anger, recriminations, and a major Broadway battle. However, as Martin Gottfried has pointed out, *Pippin* established Fosse as a show business force. He had sufficient artistic confidence to weather the storm and re-create the material as he saw fit.”

No ano seguinte, ele criou, dirigiu e coreografou o musical “Chicago”, que também estrelou Verdon e falava sobre corrupção, assassinato, sexo e celebridade, além de ter como compositores John Kander e Fred Ebb.

Em seguida, Fosse co-escreveu e dirigiu o filme semi-autobiográfico “All That Jazz”, no ano de 1979. O filme foi estrelado por Roy Scheider e retratou a vida de um coreógrafo e diretor mulherengo e viciado em drogas em meio ao triunfo e ao fracasso. O próprio Fosse lutou contra o uso de substâncias e contra a depressão, além de ter precisado de uma cirurgia de coração aberto no meio do processo coreográfico de “Chicago”. Ann Reinking aparece no filme como a amante do protagonista. “All That Jazz” ganhou quatro estatuetas do Oscar, dando a Fosse sua terceira indicação como Melhor Diretor. Ele também ganhou a Palma de Ouro no Festival de Cinema de Cannes de 1980.

O último filme de Fosse foi “Star 80”, em 1983. É um filme biográfico sobre Dorothy Stratten, uma Playboy Playmate que foi assassinada, e foi baseado em um artigo vencedor do Prêmio Pulitzer. Foi exibido no 34º Festival Internacional de Cinema de Berlim.

Fosse escreveu, dirigiu e coreografou o seu último musical da Broadway em 1986. “Big Deal” foi indicado a cinco Tony Awards, vencendo o de Melhor Coreógrafo, embora o espetáculo tenha sido o único fracasso de Fosse na Broadway.

Bob Fosse morreu de um ataque cardíaco em 1987, em Washington, quando estava indo para a estreia do *revival* de “Sweet Charity”, no qual ele havia trabalhado nos últimos dias e que seria apresentado no National Theatre. Ele desmaiou nos braços de Verdon perto do Willard Hotel. Antes do ataque, ele havia acrescentado no seu testamento que deixaria vinte e cinco mil dólares para serem distribuídos entre alguns amigos listados, para que estes amigos quando soubessem da sua morte fossem à um jantar em sua homenagem.

Em termos de referências artísticas, Fosse era eclético, indo de Nicholas Brothers a George Balanchine, Agnes de Mille, Jack Cole, Sanford Meisner e Jerome Robbins. Mas seu maior ídolo, desde criança, sempre foi Fred Astaire.

Nas suas coreografias, Fosse usou adereços como chapéus-coco, bengalas e cadeiras. Sua marca registrada era o uso de chapéus pretos, e se deve ao fato de que ele tinha um certo constrangimento por causa da sua calvície prematura, por isso, ele mesmo costumava usar chapéus. Ele também usava luvas em suas apresentações porque não gostava das mãos.

Mesmo pessoas com pouco interesse pelos musicais da Broadway podem notar o estilo único e sensual do jazz de Fosse. Como diretor e coreógrafo, ele criou um estilo e um vocabulário de movimento detalhado e único, além de uma magia teatral para

enquadrar e iluminar suas danças. Distinções notáveis do estilo do coreógrafo incluíam o uso de joelhos dobrados, arrastamentos laterais, ombros marcados e mãos de jazz. Muito detalhista e metucioso, ele ensaiava diversas vezes até que o movimento de cada bailarino ficasse perfeito, independente se o movimento era apenas de alguns dedos ou movimentações maiores.

Estreou na Broadway em 1999 um musical em tributo ao coreógrafo, intitulado “Fosse”. O espetáculo tem três atos e é todo dançado, com as coreografias mais marcantes dos musicais coreografados por Bob Fosse, além de apresentar o seu estilo único. Em 2001, este musical também estreou no West End. O show foi concebido por Richard Maltby Jr., Chet Walker e Ann Reinking e ganhou o Tony Award de Melhor Musical em 1999 e o Laurence Olivier Award de Melhor Coreografia para Bob Fosse (pois usaram coreografias originais) e Ann Reinking (que assinou como co-coreógrafa).

São exemplos de coreografias reconhecidas pelo estilo característico de Fosse: “Steam Heat” (Pajama Game), “Big Spender” (Sweet Charity), “Rich Man’s Frug” (Sweet Charity), “Take Off With Us” (All that Jazz) e “Main Herr” (Cabaret).

Embora Fosse tenha desconsiderado a ideia de um “estilo Fosse”, a sua dança destaca-se por uma aparência distinta, é elegante, audaciosa e vibrante. Num primeiro olhar, aparenta-se com uma fusão de jazz moderno e sapateado, combinados com elementos baléticos, do burlesco e da dança social. A linguagem coreográfica de Fosse reveste-se de um visual urbano construído através de um corpo que gira. Movimentos dos quadris, ombros ondulados, inclinações para trás, isolamento dos quadris e pés voltados para dentro, com uma grande economia de movimentos, descrevem a essência dessa linguagem. Movimentos curtos e perpétuos que permanecem no mesmo espaço. Tudo é terreno, físico, percussivo e sexy. Poucos coreógrafos na cena comercial da dança celebram a sensualidade física feminina e masculina como Bob Fosse.¹¹⁴ (Dame, 1995, pp. 54-55)

Dame complementa suas observações dizendo que:

A dançarina de Fosse, Ann Reinking, acredita que o repertório de Fosse é uma “maneira nova de se movimentar” que exige uma habilidade considerável do dançarino. “Requer grande controle e muita liberdade. Se você fizer um e não o outro, você não estará fazendo certo.” Para ajudá-los a “fazer certo”, Fosse fornece a seus dançarinos a motivação do ator dramático estando por trás do conceito, da situação e dos passos que ele lhes dá para executar. Disse ele: “Eu tento fornecer a eles imagens consistentes de como deve ser a finalização... algo que os dançarinos possam fazer e pensar enquanto estão atuando”.¹¹⁵ (Dame, 1995, pp. 54-55)

¹¹⁴ Tradução livre da autora de: “Although Fosse discounts the notion of a “Fosse style”, Fosse dancing achieves a distinctive look within the sleek, brassy, razzle-dazzle of the Fosse musical. Though outwardly akin to a combination of modern jazz dance and tap that can assimilate elements of ballet, burlesque, and social dance, the Fosse idiom wears a decidedly urban look built on the foundation of the gyrating body. Pelvic grinds, undulating shoulders, backward leans, hip isolations, and turned-in feet subject to a tremendous economy of movement describe the essence of that idiom. Little room for aerial ethereality here. Everything is earthbound, physical, percussive, and sexy. Few choreographers on the commercial dance scene celebrate the physical sexuality of male and female dancers as much as Bob Fosse.”

¹¹⁵ Tradução livre da autora de: “Fosse dancer Ann Reinking believes that the Fosse repertory is a “whole new way of moving” that demands considerable skill from the dancer. “It requires severe controls and

O coreógrafo foi fortemente inspirado por várias mulheres, algumas das quais se tornaram suas esposas e amantes. Primeiramente, Mary Ann Niles, e depois Joan McCracken e Gwen Verdon. Perto do fim da sua vida, Fosse tomou outra de suas musas, Ann Reinking. Após sua morte, Reinking disse: “Ele amava as mulheres, mas tinha problemas com elas.” Sua última namorada foi Phoebe Ungerer. Segundo Danielle Snyder, a vida pessoal de Fosse teve grande influência na transformação das suas coreografias.

As cenas dos seus primeiros trabalhos com seu estilo, que incluem *Kiss Me Kate* (1953), *My Sister Eileen* (1955), *Damn Yankees* (1955), *The Pajama Game* (1957), *Sweet Charity* (1969), *Chicago* (1971) e *Cabaret* (1972), mostram uma direção artística reconhecidamente diferente das suas obras mais sombrias do final dos anos 1970 e início dos anos 1980. As últimas obras mostram a sexualidade como marca registrada do seu estilo, consistindo em mulheres se movendo sensualmente em trajes atrevidos, em um contraste diferenciado com seu trabalho mais conservador dos anos 1950. Este estilo posterior poderia ter sido influenciado pela narrativa da vida pessoal de Fosse? Como essas obras mais provocativas podem ter refletido a vida pessoal de Fosse na época, assim como o que estava acontecendo na sociedade durante os anos 1960 e início dos anos 1970?¹¹⁶ (2019, p. 2)

Mesmo com todo o sucesso, o maior medo de Fosse sempre foi falhar como diretor e, como ele mesmo disse em uma entrevista, não ter o talento para executar as ideias que ele tinha em mente.

Adicione modos de dança que aumentam o vocabulário coreográfico em constante expansão de Fosse, e o medo dos prazos (e do fracasso público) que o dominavam. (Gwen Verdon: “Os entrevistadores perguntavam: ‘O que rege você? O que o motiva?’ Ele diria, ‘Medo’. E todos riam, mas Bob estava dizendo a verdade.”)¹¹⁷ (Wasson, 2013, pp. 58-59)

De toda forma, Bob Fosse foi a única pessoa a ganhar o Oscar, o Emmy e o Tony Award no mesmo ano (1973). Ele foi indicado a quatro categorias do Oscar, vencendo o de Melhor Diretor por “*Cabaret*”. E além disso, ganhou um recorde de oito Tony Awards de Melhor Coreografia e um de Melhor Direção por “*Pippin*”.

extreme freedom. If you go for one and not the other, you're not doing it right.” To help them “do it right,” Fosse provides his dancers with the motivation of the dramatic actor to get behind the concept, situation, and steps he gives them to perform. Said he, “I try to supply them with consistent images of what the ultimate accomplishment should be... something the dancers can play and think about while performing.”

¹¹⁶ Tradução livre da autora de: “The footage of his stylish early works, including *Kiss Me Kate* (1953), *My Sister Eileen* (1955), *Damn Yankees* (1955), *The Pajama Game* (1957), *Sweet Charity* (1969), *Chicago* (1971) and *Cabaret* (1972), shows a recognizably different artistic direction than that of his darker works of the late 1970s and early 1980s. The later works display sexuality as a trademark of his style, consisting of women moving sensually in racy costumes, in stark contrast to his more conservative work from the 1950s. Could this later style have been influenced by the narrative of Fosse’s personal life? How might these more provocative works reflect both Fosse’s personal life at the time, as well as what was going on in society during the 1960s and early 1970s?”

¹¹⁷ Tradução livre da autora de: “Added dance modes increased Fosse’s ever-expanding choreographic vocabulary, and the fear of deadlines (and the public failure) whipped him on. (Gwen Verdon: “Interviewers would say, ‘What is your motive? What drives you?’ He would say, ‘Fear’. And everyone would laugh, but Bob was telling the truth.”)”) ”

Sweet Charity

“Sweet Charity” foi baseado no filme italiano “The Nights of Cabíria”, dirigido por Federico Fellini, em 1957. A história original é sobre a busca da prostituta romana Cabíria pelo amor ideal. Fosse criou a protagonista Charity Hope Valentine e mudou a profissão dela para a de anfitriã de salão de dança, para torná-la uma personagem mais simpática para o público americano, que tinha uma visão mais dura da prostituição. O espetáculo, que estreou em 1966, tem como subtítulo “a história de uma menina que queria ser amada”.

A escolha de Fosse por este enredo, como muitas de suas escolhas, destaca o lado decadente da vida e do entretenimento. A influência que o coreógrafo teve se apresentando quando jovem em boates de *vaudeville* talvez explique o uso frequente destes temas pelo mesmo. Em “Sweet Charity”, ele optou por apresentar mulheres que vendiam seus corpos para uma dança e possivelmente mais.

O espetáculo tem música de Cy Coleman e letras de Dorothy Fields, e o dramaturgo foi Neil Simon. A protagonista Charity foi interpretada pela primeira vez por Gwen Verdon, que recebeu na época uma indicação ao Tony Awards por sua performance.

No musical há algumas coreografias muito emblemáticas como “Big Spender” e “Rich Man's Frug”, além do solo de Charity na casa de Vittorio, intitulado “If My Friends Could See Me Now”. Todas contam a história da personagem. O musical tem outras músicas importantes para o desenvolvimento da narrativa, como “There's Gotta Be Something Better than This”, “The Rhythm of Life”, “I'm a Brass Band” e “I Love to Cry at Weddings”.

“Big Spender” é um dos primeiros números do espetáculo¹¹⁸. Ele apresenta Charity e suas amigas no local de trabalho. Em uma dança sensual e detalhista, elas cantam e dançam tentando chamar a atenção e trazer os clientes para dançarem com elas, como se estivessem em um balcão de vendas, só que de mulheres. A coreografia acontece no palco do salão de dança. É notável o uso acentuado das mãos e pés das dançarinas, sublinhando as marcações da música.

Depois que sai do trabalho, Charity está na rua quando vê a estrela do cinema italiano Vittorio Vidal brigando com a sua namorada. Vittorio é abandonado pela sua amada e, vendo Charity sozinha, convida-a para uma festa chique, onde ocorre a

¹¹⁸ A coreografia original do número “Big Spender” foi apresentada no espetáculo tributo “Fosse”, que está disponível através do link: <https://www.youtube.com/watch?v=NSKPYVPCrKI>. A coreografia começa no minuto 12:49.

coreografia “Rich Man's Frug”, uma das mais famosas e representativas do estilo de Fosse¹¹⁹. O número acontece durante a festa e todos os bailarinos usam roupas pretas. Apenas uma bailarina usa luvas brancas. A movimentação é impecavelmente detalhista, com movimentos muito bem treinados de cabeça, braços e tronco. Os bailarinos representam as pessoas da festa e, durante a primeira parte do número, os homens dançam com cigarros nas mãos e fazendo muita fumaça, o que era uma grande característica pessoal de Fosse. Ele sempre estava fumando durante os ensaios.

Na segunda parte da coreografia, homens e mulheres estão no salão de dança da festa. Os homens largam os cigarros e põem-se a dançar com as mulheres. Alguns casais se formam e dançam juntos da mesma forma.

Depois, Charity vai para a casa de Vittorio. Como grande fã que era do ator, Charity pede para ele autografar uma foto para ela guardar de recordação, assim como também pede para ele lhe dar de lembrança algum objeto de algum filme dele. E é assim que acontece o solo “If My Friends Could See Me Now”, em que a protagonista dança com os objetos que ele lhe dá de presente, primeiramente uma cartola e depois uma bengala, objetos que são a marca registrada de Fosse. Em uma dança sensual e cômica, Charity apresenta-se como se as amigas a pudessem ver naquele momento de glória¹²⁰.

Quando a namorada de Vittorio aparece na casa dele, Charity esconde-se no armário, onde passa toda a noite, só podendo sair no dia seguinte quando Vittorio diz que a namorada está dormindo.

Voltando para o seu local de trabalho, Charity mostra para as amigas a cartola, a bengala e a foto e conta a história da noite passada, mas elas não acreditam. Em seguida, acontece o número “There's Gotta Be Something Better than This”, em que Charity dança com duas amigas. Insatisfeitas com as circunstâncias da vida, cada personagem começa a pensar no que o futuro poderia lhe trazer. Elas planejam sair dali, falando sobre os trabalhos que gostariam de fazer, ao invés daquele.

[Esta coreografia] é a visão dos sonhos das três anfitriãs de salão de baile sem sorte. Assim como o elemento vocal de “There's Gotta Be Something Better Than This” se desenvolve do diálogo para a música solo e para a música em uníssono, a dança se desenvolve suavemente do movimento naturalista, para a pantomima e para o gesto abstrato até a explosão de dança extravagante. Este desenvolvimento reflete a crescente crença das anfitriãs, pelo menos durante a música, nas suas

¹¹⁹ A coreografia original do número “Rich Man's Frug” foi apresentada no espetáculo tributo “Fosse”, que está disponível através do link: <https://www.youtube.com/watch?v=NSKPYVPCrKI>. A coreografia começa no minuto 55:58.

¹²⁰ A coreografia original do número “If My Friends Could See Me Now” está disponível através do link: <https://www.youtube.com/watch?v=r-5NkhnsSCs>.

fantasias individuais de uma vida melhor fora do salão de dança.¹²¹
(Maxwell, 1995, p. 80)

Em busca de um novo emprego, Charity acaba presa em um elevador com Oscar, que a convida para sair. No segundo encontro do casal, ele a leva em um local de concerto de carros, onde acontece um ritual “religioso”. Um grupo *hippie* canta e dança durante a cerimônia que acontece durante a música “The Rhythm of Life”.

Depois deste encontro, Charity e Oscar iniciam um romance, mas ela não tem coragem de falar a sua profissão para ele, o que a atormenta. Durante uma de suas saídas, Oscar diz para Charity que a ama. Muito feliz por finalmente ter encontrado o amor, ela canta e dança em “I’m a Brass Band”. Esta música começa com um solo de Charity celebrando que alguém a ama e depois entra uma banda para dançar com ela, em uma coreografia que mistura o balé com o jazz¹²².

Para casar-se com Oscar, a protagonista larga o emprego e suas amigas fazem uma festa de despedida para ela. A música chama-se “I Love to Cry at Weddings” e todo o elenco encena o possível casamento de Charity e Oscar.

O musical original não foi um grande sucesso, mas concorreu a nove Tony Awards, tendo ganhado o de Melhor Coreografia para Bob Fosse. Posteriormente, “Sweet Charity” teve dois *reviva/s* na Broadway: em 1986 e 2005.

¹²¹ Tradução livre da autora de: “[...] is the explosive dream vision of three down-on-their-luck dance hall hostesses. Just as the vocal element of “There’s Gotta Be Something Better Than This” develops from dialogue to solo song to unison song, the dance develops smoothly from naturalistic movement, to pantomimic and abstracted gesture, to full-blown dance extravaganza. This development mirrors the hostesses’ growing absorption into, at least for the duration of the song, their individual fantasies of a better life outside the dance hall.”

¹²² A coreografia original do número “I’m a Brass Band”, que foi apresentada no Ed Sullivan Show, está disponível através do link: <https://www.youtube.com/watch?v=pz0RFhnvtJ8>.

Susan Stroman

Susan Stroman (Wilmington, 1954) é diretora de teatro, coreógrafa e diretora de cinema americana. Suas notáveis produções teatrais incluem “Crazy for You”, “Contact”, “The Producers” e “The Scottsboro Boys”. Foi considerada a maior coreógrafa da Broadway desde Agnes de Mille e é a coreógrafa cujo trabalho analisado nesta pesquisa é o mais recente. Além disso, é a única, entre os coreógrafos pesquisados aqui, que está viva e atuante no mercado dos musicais nos dias atuais.

Ela nasceu em Wilmington, Delaware, em 1954, filha de Frances e Charles Harry Stroman. Seu pai era um vendedor e, como hobby, tocava piano diariamente para a sua filha dançar. A própria coreógrafa mencionou em algumas entrevistas o impacto da música em si desde a infância.

“Desde pequena”, disse ela, “eu tenho essa paixão, essa obsessão. Quando ouço música, tenho visões de pessoas dançando. ... Sempre foi assim, então eu não posso ouvir música se eu quiser relaxar! Eu até sonho com pessoas dançando, se movendo e atuando. Eu visualizo música, e se eu não tivesse uma saída para me tornar uma coreógrafa, provavelmente eu teria enlouquecido.”¹²³ (Susan Stroman, s.d.)

Com apenas cinco anos, Susan começou a fazer aulas de dança, especializando-se em jazz, sapateado e balé. Ela estudou com James Jamieson na Academy of the Dance, em Wilmington, e também fez aulas de piano e violão.

Susan estudou literatura inglesa na Universidade de Delaware e, quando era adolescente, se apresentou, coreografou e dirigiu em teatros comunitários em torno de Delaware e Filadélfia. Sua carreira profissional começou em 1974, quando ainda era estudante, atuando em uma produção de verão de “Hit the Deck”, na Goodspeed Opera House, em Connecticut. Susan graduou-se em 1976 e mudou-se para a cidade de Nova York para iniciar a carreira de dançarina.

Logo em seguida, foi escalada para a turnê nacional original de “Chicago”, de Bob Fosse. E, em 1979, estreou na Broadway no musical “Whoopie!”, um *revival* de um espetáculo de Ziegfeld de 1928. Depois disso, Stroman não se apresentou mais como dançarina. No ano seguinte, tornou-se assistente de direção e de coreografia de Rudy Tronto no espetáculo da Broadway “Musical Chairs”.

Ao invés de atuar e dançar, sua vontade era de dirigir e coreografar. Assim, ela desenvolveu suas habilidades coreográficas fora da Broadway, trabalhando como diretora e coreógrafa em pequenos locais, em espetáculos industriais, comerciais e

¹²³ Tradução livre da autora de: ““Ever since I was a little girl,” she has said, “I have had this passion, this obsession. When I hear music, I see visions of people dancing. ... It’s always been that way, so I can’t listen to music if I want to relax! I even dream of people dancing and moving and acting. I visualize music, and if I not had the outlet to become a choreographer, I probably would have gone crazy.””

clubes. Em entrevista, Susan falou sobre as dificuldades do início da carreira, em um mercado dominado por diretores-coreógrafos homens e de como ela se comportava por ser mulher.

Quando eu comecei, o que foi há aproximadamente 35 anos atrás, eu realmente faria tudo que pudesse para me vestir adequadamente. Eu me certificaria de não usar maquiagem e usar quase um terno e colocar um boné de beisebol. Eu queria ter certeza de que minha feminilidade não atrapalharia nada. Hoje eu não acho que as mulheres devam fazer isso. E eu não faria isso hoje. Mas quando comecei, foi definitivamente algo que senti que tinha que fazer.¹²⁴ (Myers, 2014)

Sua grande oportunidade como coreógrafa surgiu em 1987 com o *revival* off-Broadway de “Flora the Red Menace”, que teve música de John Kander e Fred Ebb e direção de Scott Ellis. Neste musical, ela desenvolveu um relacionamento de trabalho sólido com Ellis, Kander e Ebb, que renderia frutos nos anos seguintes.

Seu trabalho neste espetáculo foi visto pelo famoso produtor e diretor da Broadway, Harold Prince, que a contratou para criar as sequências de dança da sua produção de “Don Giovanni” no New York City Opera.

Em 1991, seu relacionamento com Kander e Ebb levou-a a co-criação do musical off-Broadway “And the World Goes ‘Round”, junto com Scott Ellis e David Thompson. O espetáculo ficou em cartaz por mais de um ano e Stroman foi nomeada na categoria de Melhor Coreografia do Drama Desk Awards. Em 1992, ela começou a coreografar “Liza Stepping Out”, no Radio City Music Hall, estrelando Liza Minnelli. Susan recebeu uma indicação ao Emmy por este trabalho.

Naquele ano ela ganhou seu terceiro crédito na Broadway por sua colaboração com o diretor Mike Ockrent em “Crazy for You”. Este espetáculo foi o grande sucesso que a estabeleceu como coreógrafa na Broadway. Ele ganhou o Tony Award de Melhor Musical e Stroman ganhou seu primeiro Tony Award de Melhor Coreografia. Depois de “Crazy for You”, Stroman e Ockrent tornaram-se um casal e casaram-se em 1996.

Stroman ganhou seu segundo Tony Award em 1994, quando coreografou o *revival* de “Show Boat”, dirigido por Hal Prince. Neste musical ela usou algumas de suas ideias mais inovadoras. Depois, ela voltou a coreografar espetáculos do seu marido. Primeiramente, neste mesmo ano, “A Christmas Carol”, que foi apresentado no Madison Square Garden, e, depois, o musical da Broadway “Big, The Musical”, em 1996.

Em 1997, Stroman voltou a colaborar com Kander, Ebb, Ellis e Thompson no musical da Broadway “Steel Pier”. O espetáculo recebeu onze indicações no Tony

¹²⁴ Tradução livre da autora de: “When I started, which would be like 35 years ago, I actually would do everything I could to dress down. I would make sure that I didn’t wear makeup, and wore almost a suit, and put on a baseball cap. I wanted to make sure that my femininity would not get in the way of anything. Now I do not think women should do that today. And I wouldn’t do it today. But when I started out it was definitely something I felt I had to do.”

Awards e nove no Drama Desk Awards, mas não ganhou nenhum prêmio e foi um fracasso. Neste mesmo ano, ela criou “But Not for Me” para a Martha Graham Company, usando a música de George Gershwin.

Susan coreografou o *revival* de “Oklahoma!” em Londres, dirigido por Trevor Nunn no Royal National Theatre, em 1999. Nesta montagem, ela substituiu o *dream ballet* de Agnes de Mille no encerramento do primeiro ato por seu próprio balé de doze minutos. Este espetáculo deu a ela seu segundo Laurence Olivier Award por sua coreografia original.

Neste ano, ela também trabalhou com o New York City Ballet na criação de “Blossom Got Kissed”, apresentando a música de Duke Ellington, para comemorar a temporada de cinquenta anos da companhia. Mais tarde, ela revisitou a peça coreografando mais três danças curtas adicionais. Este novo balé expandido, intitulado “For the Love of Duke”, estreou em 2011.

O marido de Susan, Mike Ockrent, morreu repentinamente de leucemia em dezembro de 1999. Após o falecimento, Susan mergulhou em seu trabalho e, além de coreografar, dirigiu seu primeiro espetáculo da Broadway, o *revival* de “The Music Man”, no ano 2000. A partir daqui seu trabalho começou a ser sempre de direção e coreografia em conjunto.

“Eu acho que o teatro realmente me salvou. Eu não sei como as viúvas lidam com a morte de seus entes queridos se elas não têm um trabalho que lhes cerca de vida. Eu tive muita sorte de estar rodeada pela força vital do teatro”.¹²⁵ (Susan Stroman, s.d.)

Nesta época, o diretor artístico do Lincoln Center, Andre Bishop, perguntou a Stroman se ela tinha alguma ideia para criar um espetáculo. Foi assim que ela começou a trabalhar, juntamente com John Weidman, que havia escrito o livro para “Big”, no que se tornaria a *dance play* de três atos “Contact”, que ela coreografou e dirigiu.

O show estreou no Mitzi Newhouse Theatre do Lincoln Center em 1999 e, mais tarde, foi transferido para o maior Vivian Beaumont Theatre, onde foi reclassificado como musical. Entretanto, este espetáculo é revolucionário, pois não tem nem texto falado nem cantado, apenas dança. Ele foi criado com a liberdade de poder ser qualquer coisa, sem categorias. Questionada sobre algum momento em que sentiu seu desenvolvimento criativo durante a carreira, a diretora falou sobre “Contact”.

[...] acho que foi muito definitivo na minha carreira e na minha vida. Foi um espetáculo que não era baseado em um livro ou filme ou qualquer outra coisa, e ficou em cartaz por três anos e meio no Lincoln Center. E realmente mexeu com as pessoas. As pessoas se deixavam levar por ele. Acho que esse espetáculo em particular, eu o criei apenas a partir

¹²⁵ Tradução livre da autora de: ““I think the theater really saved me. I don’t know how widows deal with the death of their loved ones if they don’t have a job that surrounds them with life. I was very lucky to be surrounded by the life force of theater.””

de visões. Acho que esse é o espetáculo que provavelmente significou mais para mim.¹²⁶ (Myers, 2014)

Este espetáculo ganhou o Tony Award de Melhor Musical e Stroman ganhou seu terceiro Tony Award de Melhor Coreografia no ano 2000. “Contact” ganhou o Emmy de 2003 de Melhor Programa de Dança e Música Clássica, quando uma transmissão ao vivo do show apareceu como um episódio do Live from Lincoln Center da PBS. Para o Lincoln Center Theatre, Stroman dirigiu e coreografou “Thou Shalt Not”, em 2001, e “The Frogs”, em 2004.

Em 2001, Susan dirigiu e coreografou o musical de Mel Brooks, “The Producers”, o qual analisaremos mais à frente nesta dissertação. O marido dela havia sido inicialmente nomeado para dirigir este espetáculo, mas com o seu falecimento, Susan assumiu a direção. O musical foi um sucesso comercial e ganhou um recorde de doze Tony Awards. Stroman também ganhou dois Tony Awards, um de Melhor Direção e outro de Melhor Coreografia, tornando-se a primeira mulher a ganhar os dois prêmios na mesma noite. Ela também foi a segunda mulher a ganhar o prêmio de Melhor Direção, depois de Julie Taymor, em 1998. Em 2005, Stroman fez sua estreia como diretora de cinema com a adaptação cinematográfica deste musical, que foi intitulada “The Producers: The Movie Musical”. O filme foi indicado a quatro Golden Globes.

Stroman foi a primeira mulher a coreografar um balé completo para o New York City Ballet no ano de 2004. “Double Feature”, com música de Irving Berlin e Walter Donaldson, está agora no repertório do NYCB. O espetáculo foi feito em comemoração do centenário de Balanchine e teve dois atos, sendo o primeiro um drama e o segundo uma comédia.

Susan voltou a colaborar com Brooks em 2007, como diretora e coreógrafa do musical “Young Frankenstein”. Dez anos depois, eles apresentaram uma versão do espetáculo no Garrick Theatre, no West End de Londres.

Em 2008, Stroman coreografou o The Pacific Northwest Ballet no espetáculo “Take Five... More Or Less”, combinando o jazz com o balé clássico. E em 2009, ela dirigiu e coreografou o musical “Happiness”, que conta com livro de John Weidman, música de Scott Frankel e letra de Michael Korie.

O musical “The Scottsboro Boys” estreou em 2010, com música de Kander e Ebb e livro de David Thomp. Stroman dirigiu e coreografou o espetáculo que, primeiramente, foi apresentado no Vineyard Theatre e depois foi transferido para a Broadway. O musical ficou pouco tempo em cartaz, mas recebeu doze indicações para o Tony Awards. O

¹²⁶ Tradução livre da autora de: “[...] I think, was very definitive in my career and in my life. It was a show that wasn’t based on a book or a movie or anything, and it ran for three and a half years at Lincoln Center. And it really moved people. People were taken by it. So I think that particular show, because I created it just from visions. I think that’s the one show that probably means the most to me.”

espetáculo era pequeno, com apenas dezesseis atores, todos negros, e um cenário composto apenas de cadeiras. Em 2013, Susan também dirigiu o espetáculo em Londres. Após sua exibição de sucesso, o show foi transferido para o West End, onde foi homenageado com o Prêmio Ned Sherrin do Evening Standard de 2014.

No ano de 2010, ela co-dirigiu com Hal Prince o musical “Paradise Found”, que estreou em Londres. Stroman dirigiu e coreografou o musical “Big Fish”, com canções de Andrew Lippa e livro de John August. O show, baseado no livro e filme de mesmo nome, estreou em Chicago em 2013 e depois foi exibido na Broadway no mesmo ano. Em 2014, ela trabalhou com Woody Allen em uma adaptação musical do filme “Bullets Over Broadway”. O espetáculo foi intitulado “Bullets Over Broadway the Musical”.

Em uma entrevista realizada em junho de 2014, Susan revelou sua preocupação com a maneira específica que cada personagem se move durante a coreografia.

Quando eu crio a coreografia, eu tento fazer com que a dança seja uma extensão do personagem. Você sempre quer que o público acredite quando alguém começa a cantar e dançar. Você quer realmente fazê-los acreditar que o gângster se moveria daquele jeito e que aquele dramaturgo neurótico se moveria daquela maneira. Então, quando estou coreografando, eu sempre levo em consideração a personalidade do personagem.¹²⁷ (Myers, 2014)

Na temporada de 2013-2014, com “Big Fish” e “Bullets Over Broadway the Musical”, Susan tornou-se a primeira diretora mulher a estrear dois novos musicais na Broadway na mesma temporada.

Ainda em 2014, ela dirigiu e coreografou o musical “Little Dancer” e uma produção de “The Merry Widow” para a Metropolitan Opera. Em entrevista realizada em agosto de 2014, a diretora falou sobre os dois espetáculos. Sobre o primeiro, ela disse:

Bem, *Little Dancer* é um musical, mas é um verdadeiro cruzamento de arte, teatro musical e balé clássico. Você não encontra todos eles juntos em peças de teatro, então o que amo disso tudo é que é algo que nunca foi feito antes.¹²⁸ (Myers, 2014)

Sobre a preparação de “The Merry Widow”, Susan explicou:

Bem, o que é interessante é que no mundo da ópera você realmente faz o show antes de dirigi-lo. Então, acabei por trabalhar durante duas semanas na ópera acertando o cenário, a iluminação e as transições de cenário. Mas, na verdade, eu não comecei a ensaiar antes de novembro. É um mundo diferente porque eles trabalham no repertório. Então, para mim, tem sido um aprendizado novo de trabalho. Eu acho isso muito interessante. Eles são pessoas incrivelmente maravilhosas. [...] Agora, *The Merry Widow* é como uma opereta porque tem diálogo e é uma comédia. [...] e é sobre uma mulher que consegue o que quer,

¹²⁷ Tradução livre da autora de: “When I create choreography, I try to make that dance an extension of the character. You always want it to be believable to an audience when someone launches into song and dance. You want to really believe that gangster would move like that and that neurotic playwright would move that way. So, when I'm choreographing, I absolutely always take into consideration the character's personality.”

¹²⁸ Tradução livre da autora de: “Well, *Little Dancer* is a musical, but it's a real cross-fertilization of art, musical theatre, and classical ballet. You don't really find all of those together in theatre pieces, so what I love about it is that it is something that has never been done before.”

mesmo na virada do século – consegue exatamente o que quer. Portanto, acho a história muito pertinente para hoje.¹²⁹ (Myers, 2014)

Stroman colaborou com Hal Prince mais uma vez como co-diretora do novo musical intitulado “Prince of Broadway”, uma retrospectiva da carreira e da vida de Hal Prince. O show conta com orquestrações feitas por Jason Robert Brown e estreou em Tóquio, em 2015. Na Broadway, o espetáculo estreou em 2017. No mesmo ano, ela dirigiu e coreografou “The Beast in the Jungle”, pelo qual ganhou o Prêmio Joe Callaway de 2018 por sua coreografia.

Em 2019, ela dirigiu e coreografou “Marie, Dancing Still” para um teatro em Seattle. Falando sobre o seu trabalho de direção e coreografia, Stroman disse:

“Eu sempre visualizei música”, disse ela. “Pode ser rock 'n' roll, músicas lentas ou clássicos – eu vejo dezenas de pessoas dançando na minha cabeça.” [...] Seu trabalho, em estilos tão diferentes como o altamente conhecido “Producers” ou o romantismo exuberante de “Steel Pier”, tornam a dança mais importante do que decorativa. “Garantir que a história seja transmitida é sempre a grande questão”, disse ela. “A razão pela qual alguém se move no palco tem que ser crível. Essa é a razão da ruína de muitos musicais, eu acho – é difícil engolir que alguém está cantando e dançando.”¹³⁰ (Winn, 2001)

Sua marca registrada nas coreografias é o uso do espaço e de adereços. Susan mencionou em sua entrevista de que forma o espaço físico afeta o trabalho de direção dela.

Todo espaço que eu uso é muito diferente. Fazer algo como The Scottsboro Boys no Vineyard Theatre é muito diferente – o tamanho do espaço é muito diferente, e a maneira como o público é distribuído é diferente – do que, digamos, o St. James para Bullets Over Broadway. E então a ópera é tão imponente e tão grande. Portanto, isso afeta como você visualiza. Para a ópera, há cerca de 65-70 pessoas no palco, então isso é muito diferente do The Scottsboro Boys, que tinha treze pessoas, e de Bullets Over Broadway, que havia vinte e cinco pessoas. É tudo muito diferente, mas o espaço desempenha um grande papel na história. Então, quando eu estou criando uma peça, quero levá-la para um lugar que seja apropriado.¹³¹

¹²⁹ Tradução livre da autora de: “Well, what’s interesting is in the opera world you actually tech the show before you direct it. So I have just come from two weeks at the opera working on the sets and getting the lighting sorted and the set transitions. But, in fact, I don’t actually start rehearsing it until November. It’s a different world there because they work in repertoire. So, for me, it’s been embracing the different way of working. I find it very interesting. They’re amazingly wonderful people. [...] Now, The Merry Widow is a bit more of an operetta because it has some dialogue in it and it’s a comedy. [...] and it’s about a woman who gets what she wants, even back in the turn of the century – gets exactly what she wants. So I find the story very pertinent for today.”

¹³⁰ Tradução livre da autora de: “‘I’ve always visualized music,” she said. “It could be rock 'n' roll, an old standard or classical – I saw hordes of people dancing through my head.” [...] Her work, in styles as different as the highly presentational “Producers” or lushly romantic “Steel Pier”, makes dance integral rather than decorative. “Making sure the story is told is always the big issue”, she said. “The reason someone moves onstage has to be believable. That’s the downfall of many musicals, I believe – it’s hard to swallow that someone is singing and dancing.”

¹³¹ Tradução livre da autora de: “Every space that I use is very different. Doing something like The Scottsboro Boys at the Vineyard Theatre is very different – the size of the space is very different, and the way the audience is raked up is different – than say the St. James for Bullets Over Broadway. And then the opera is so grand and so huge. So it does affect how you visualize. For the opera, there are about 65-70 people on stage, so that’s very different than The Scottsboro Boys, which was thirteen people, and in Bullets Over

Stroman também falou sobre o uso das coreografias para contar uma história, seja no teatro ou na dança.

Sou uma contadora de histórias, e cresci com um pai que contava “histórias de pescadores”, então contar histórias faz parte de mim. Era uma parte da minha família. É verdade que eu visualizo música e, ao mesmo tempo em que a visualizo, tenho alguma história passando na minha cabeça, o tempo todo. Sei que muitos coreógrafos preferem fazer uma dança abstrata e não se preocupar com a história, mas mesmo quando me pedem para fazer um balé clássico ou uma peça moderna, eu ainda quero contar uma história. É algo que está dentro de mim. Eu conto histórias através da dança e acho que é por isso que me sinto tão atraída pelo teatro, porque a coreografia no teatro move o enredo para frente o tempo todo.¹³² (Myers, 2014)

Sobre o trabalho de direção de atores, a diretora deixou claro que:

[...] você tem que reconhecer, imediatamente, como o ator trabalha. Alguns atores são muito rápidos. Alguns atores são muito lentos. Alguns atores precisam de um processo muito parecido com “The Method”, que é muito profundo e cada aspecto é analisado. Outros atores não precisam de ajuda em nada e querem encontrar as coisas sozinhos. Você precisa reconhecer isso e tentar dar ao ator o que ele ou ela precisa. E isso pode até ser como você chama de tempo de ensaio – como você traz alguns atores e não outros, e os traz em momentos diferentes. Porque, no final das contas, você quer o melhor resultado dos seus atores, então tem que respeitar como eles ensaiam e tentar ajudá-los.¹³³ (Myers, 2014)

A coreógrafa citou Fred Astaire e seus filmes musicais, quando perguntada sobre as suas maiores influências.

Assistir a filmes musicais me moldaram. Eu cresci assistindo a filmes musicais de Fred Astaire e Ginger Rogers, e sempre foi um grande acontecimento na minha casa quando eles apareciam na TV. Era sempre um evento – meu pai, minha mãe, tudo parava – você jantava na frente da TV se um daqueles filmes estivesse passando. Qualquer filme de Fred Astaire. E fui capaz de reconhecer, mesmo quando criança, como a música sustentava tudo o que Fred Astaire fazia. Eu fui capaz de reconhecer isso, e tenho sido capaz de aplicar isso ao meu próprio trabalho. Acho que fui muito influenciada por Astaire.¹³⁴ (Myers, 2014)

Broadway, there’s twenty-five people. It’s all very different, but the space does play a big part in the story. So when I’m creating a piece, I do want to take it to a place that’s appropriate.”

¹³² Tradução livre da autora de: “I am a storyteller, and I grew up with a father who told “big fish” stories so storytelling is very much a part of me. It was a part of my family. It is true that I visualize music and, as I visualize music, I have some sort of story running in my head, all the time. I know a lot of choreographers prefer to do abstract dance and not be bothered with a story, but even when I’m asked to do classical ballet or a modern piece I still want to tell a story. It’s something that’s inside me. I tell stories through dance, and I think that’s why I’m so attracted to the theatre because even the choreography in theatre moves the plot forward at all times.”

¹³³ Tradução livre da autora de: “[...] you have to recognize, right away, how an actor works. Some actors are very quick. Some actors are very slow. Some actors need a process that’s very much like The Method, which is very deep and every aspect of it is analyzed. Other actors need no help at all and want to find things themselves. You do need to recognize that, and try to give the actor what he or she needs. And that can even be how you call rehearsal time – how you bring in some actors and not others, and bring them in at different times. Because, in the end, you want the best result from your actors, so you do have to respect how they rehearse and try to give it to them.”

¹³⁴ Tradução livre da autora de: “Watching movie musicals did shape it. I grew up watching Fred Astaire and Ginger Rogers movie musicals, and it was always a big deal in my house when they came on TV. It was made into a big deal – my father, my mother, everything would stop – you’d eat dinner in front of the TV if

Além das músicas de Richard Rodgers e Oscar Hammerstein II, Susan também falou sobre a sua admiração pelo trabalho de Jerome Robbins.

Eu aspirava ser como Jerome Robbins, que era um coreógrafo muito famoso, porque qualquer coisa que ele coreografava, ele coreografava no personagem – eles não paravam de ser marinheiros, eles dançavam como marinheiros. Ele realmente fez dança para o personagem e eu amei isso. Balanchine e Robbins e Astaire, eu acho, foram meus heróis coreograficamente.¹³⁵ (Myers, 2014)

Em uma entrevista realizada em dezembro de 2003 para a série de televisão “Women in Theatre”, a crítica de teatro Linda Winer conversou com Stroman sobre o fato de ela ter convivido com Bob Fosse durante um ano, na turnê de “Chicago”, no início da sua carreira. A entrevistadora comentou que, como diretora e coreógrafa, Susan não tem um vocabulário de movimentos conhecido, como Martha Graham, Balanchine ou o próprio Fosse. Susan respondeu que admira Jerome Robbins justamente pelo fato de ele não ter imposto um estilo e um vocabulário de movimentos que o distingue no teatro, por ele fazer com que os bailarinos dançassem dentro do personagem, executando os passos da dança com toda a técnica do balé. Para ela, o mais importante não é criar um estilo, mas fazer com que a dança trabalhe para o desenvolvimento da história que está sendo contada.

Susan nunca dirigiu nenhuma peça que não fosse musical. Sua paixão pela música, pela dança, pela criação coreográfica e pelo teatro fica clara em muitas de suas entrevistas.

Para mim, nada me dá mais prazer do que estar nos bastidores de um teatro e ver a resposta do público a algo que eu criei. Criar algo que você sabe que toca a audiência me preenche como nenhuma outra coisa no mundo.¹³⁶ (Myers, 2014)

Uma de suas “lutas” na Broadway é pela paridade de gênero. No sindicato do qual ela faz parte, o Sindicato dos Diretores e Coreógrafos, há um programa de observação para jovens. Assim, em todos os projetos de Stroman, ela sempre escolhe uma jovem diretora mulher para a observar e ser sua assistente. Ela acredita que assim como o seu sindicato, todos os outros deveriam ter programas iguais, para que jovens cenógrafas, figurinistas, musicistas, etc. tenham mais oportunidades de ingressar no

one of those movies was on. Any kind of Fred Astaire movie. And I was able to recognize, as a child even, how the music would support everything that Fred Astaire did. I was able to recognize that, and I've been able to apply that to my own work. I think I was influenced a great deal by Astaire.”

¹³⁵ Tradução livre da autora de: “I aspired to be like Jerome Robbins, who was a very famous choreographer, because whenever he choreographed he'd choreograph in character – they wouldn't stop being a sailor, they would dance like a sailor. He really did dance in character and I loved that. Balanchine and Robbins and Astaire, I think, were my heroes choreographically.”

¹³⁶ Tradução livre da autora de: “For me, nothing gives me greater pleasure than being in the back of a theatre and watching an audience respond to something I create. Creating something that you know touches an audience fulfills me like nothing else in the world.”

mercado de trabalho. Em entrevista, Susan comentou que talvez haja poucas diretoras na Broadway atualmente graças ao péssimo estereótipo de que as mulheres não sabem lidar bem com o dinheiro e, talvez, por isso os produtores não acreditam que as mulheres possam administrar os altos custos que um musical da Broadway tem.

Stroman foi indicada quatorze vezes ao Tony Awards, sendo vencedora de cinco prêmios: quatro de Melhor Coreografia e um de Melhor Direção por “The Producers”. Também recebeu dois Laurence Olivier Awards, cinco Drama Desk Awards, oito Outer Critics Circle Awards, cinco Fred Astaire Awards, dois Lucille Lortel Awards e o George Abbott Award pelo conjunto de sua obra no teatro americano.

Além disso, em 2005 ela recebeu um título de Doutor Honoris Causa em Letras da universidade em que fez a sua graduação, a Universidade de Delaware, por sua atuação e destaque no teatro musical. É louvável sua importância para a Broadway, visto que ela dirigiu e coreografou cinco musicais em exibição na Broadway ao mesmo tempo nos últimos anos.

The Producers

A comédia americana “The Producers” surgiu pela primeira vez nos cinemas em 1967, escrita e dirigida por Mel Brooks. O filme conta a história de Max Bialystock, um produtor da Broadway fracassado que quer ficar rico, e Leo Bloom, um contador que sonha em um dia se tornar produtor de teatro. Ambos descobrem que poderiam ficar ricos produzindo um fracasso na Broadway e começam a procurar o pior texto, o pior diretor e os piores atores. Percebendo que os investidores não esperavam receber retornos de peças fracassadas, eles decidem superfaturar o espetáculo e fazer com que seja um fracasso e só dure um dia, porque assim todo o dinheiro ficaria para eles. Entretanto, tudo dá errado quando a peça “Springtime for Hitler” se torna um sucesso.

O filme foi indicado em duas categorias do Oscar e ganhou o prêmio de Melhor Roteiro Original para Brooks. A ideia de transformar a história do filme em um musical surgiu muitos anos depois e, em dezembro de 1998, Brooks procurou Mike Ockrent e Susan Stroman para que ambos trabalhassem na versão para a Broadway. Em entrevista no programa “Women in Theatre”, Susan contou que conheceu Brooks assim:

Eu estava dirigindo “A Christmas Carol” no Madison Square Garden. Eu estava ensaiando e recebi um telefonema me informando que Mel Brooks queria conhecer-me e pensei “Ah, tudo bem, talvez na próxima quinta-feira”. E ele disse: “Não, ele quer te encontrar agora, hoje às 6 em ponto”. “Oh, ok”. E eu pensei “Oh, meu Deus, Jim”. Porque eu admirava e amava Mel. E eu conhecia todos os seus filmes e entendia e conhecia sua comédia. E então, fiquei emocionada ao pensar que ele poderia estar batendo na minha porta. Então, corri para casa e logo às seis horas ele bateu na porta e eu abri e lá estava o lendário Mel Brooks. Mas ao invés de dizer “Olá”, ele se lançou completamente cantando aquela música que abre o segundo ato de The Producers. Ele continuou cantando, entrou na minha casa, foi direto pelo corredor, pulou no sofá, terminou a música, olhou para mim e disse: “Olá, eu sou Mel Brooks”.¹³⁷ (Women in Theatre: Susan Stroman [Ficheiro vídeo], 2003)

Algumas horas depois, o autor deixou a casa do casal com o acordo de que Ockrent dirigiria o espetáculo e Stroman seria a coreógrafa. No ano seguinte, o casal encontrou-se com Brooks e com o co-autor Thomas Meehan diversas vezes para estruturar o novo musical. Entretanto, no mesmo ano, Ockrent recebeu o diagnóstico de leucemia e faleceu repentinamente em dezembro de 1999.

¹³⁷ Tradução livre da autora de: “I was doing “A Christmas Carol” at Madison Square Garden. I was rehearsing and I got a phone call saying that Mel Brooks wants to meet you and I thought “Oh, all right, maybe next Thursday”. And he said: “No, he wants to meet you right now, today at 6 o’clock”. “Oh, okay”. And I thought “Oh, my goodness Jim”. Because I had already admired and loved Mel. And I knew all his movies and understood and knew his comedy. And so, I was thrilled to think that he might be knocking on my door. So, I ran home and right at six o’clock bang on he knocked on that door and I opened the door and there was the legendary Mel Brooks. But instead of saying “Hello”, he launched full voice into that song that face which opens act two of The Producers. And he kept singing, he went into my house, went right down the hallway, jumped up on the sofa, finished the song, looked down at me and said: “Hello, I’m Mel Brooks.”

Com a morte do marido, Susan ficou devastada. Passaram-se alguns meses para que Brooks convencesse-a a continuar com o projeto e tornar-se diretora-coreógrafa do musical. Através do espetáculo, Brooks trouxe de volta o riso para a vida de Stroman. A música que ele cantou para o casal quando os conheceu em 1998 foi “That Face”, um dos sucessos da peça.

Na criação do musical, Stroman e Brooks trabalharam em conjunto. Quando eles foram fazer o teste de elenco, cada ator em teste não só teve que cantar e dançar, mas também teve que contar uma piada. Em entrevista, Susan comentou como foi o trabalho com Mel Brooks.

“Ele é um escritor que colaborou muito comigo. Ele realmente se alimenta de outros escritores e atores. Nem todos os escritores são assim. Muitos deles precisam se trancar em um armário e não sair por alguns dias, mas Mel não é assim. Ele prospera com a força vital das pessoas, é assim que ele escreve, então minhas sessões com ele foram fantásticas. Mel se transformava nos personagens, ele se tornava Max Bialystock e outros, incluindo Ulla”.¹³⁸ (Susan Stroman, s.d.)

“The Producers” foi a primeira grande comédia musical da Broadway em muitos anos, depois de uma série de musicais sérios. Segundo Stroman, foi por isso que o espetáculo fez tanto sucesso. O musical teve uma recepção muito diferente do filme original e isto deve-se, provavelmente, a mudança de mentalidade do público. Fazer comédia com a história de Hitler na década de 1960 teve uma repercussão completamente diferente dos anos 2000, principalmente para a comunidade judia americana.

“Springtime for Hitler” poderia ser visto como uma ofensa por muitos em 1967, visto que os judeus na época ainda estavam com medo do fascismo e começando a expressar sua raiva publicamente pelo assassinato de milhões de judeus durante a Segunda Guerra Mundial. Assim, muitos deles acreditavam que a ideia de um filme glorificando os nazistas não era apenas de mau gosto, mas também desprezível e até perigosa. Entretanto, em 2001, muitos judeus americanos já instalados na classe média americana abraçaram a peça como um sinal de seu triunfo sobre o nazismo e seu sucesso nos Estados Unidos.

Brooks manteve grande parte da história em seu formato original e expandiu os estereótipos de judeus, gays e mulheres. Também fez algumas mudanças que moveram a história da década de 1960 e permitiram que ela tivesse sucesso na Broadway.

¹³⁸ Tradução livre da autora de: ““He’s a writer who is very used to collaboration. He really feeds off other writers and actors. Not all writers are like that. A lot of them need to lock themselves in a closet and not come out for a couple of days, but that’s not Mel. He thrives off a life force of people, that’s how he writes, so my sessions with him were fantastic. Mel would turn into these characters, he would become Max Bialystock and others, including Ulla”.”

Na história original para o cinema, Bialystock seduz velhinhas para elas investirem no seu espetáculo “Springtime for Hitler”, escrita por um nazista fugitivo, Franz Liebkind. Para garantir que a peça fracasse, eles contratam Roger de Bris, um diretor extravagantemente gay, e escalam um *hippie* desmiolado chamado L.S.D. como Hitler. Embora o público inicialmente fique enojado com o número musical de abertura, eles acham os diálogos de Hitler hilários, o que faz com que a peça se torne um grande sucesso. Bialystock e Bloom, depois de falharem em explodir o teatro, são colocados na prisão, onde são vistos pela última vez produzindo um novo musical, “Prisoners of Love”.

Na versão musical, Brooks abandonou o *hippie* Hitler. Em vez disso, o diretor gay Roger De Bris interpretou o papel na última hora. Nesta adaptação, o autor sugere que os nazistas eram gays, o que cria críticas adicionais. Brooks também fixou a data do musical em 1959, simbolicamente o último ano antes da década de 1960 começar.

Entre os números coreográficos mais significativos do musical podemos citar “I Wanna Be a Producer”, “Along Came Bialy” e “Springtime for Hitler”. Músicas como “Opening Night”, “The King of Broadway”, “We Can Do It”, “Der Guten Tag Hop-Clop” e “Keep It Gay” também são importantes para a narrativa do espetáculo.

Na história, Max Bialystock tenta convencer Leo Bloom a produzir o show que fracassará junto com ele durante o número musical “We Can Do It”¹³⁹. Bloom recusa-se e volta para o seu local de trabalho habitual, onde seus colegas contadores já estão trabalhando. O cenário é composto por vários homens sentados com máquinas de escrever, todos cantando sobre a infelicidade de trabalhar ali, enquanto o lugar de Bloom está vazio. Quando ele chega atrasado, o seu chefe reclama do atraso. A partir daí, Bloom percebe a sua infelicidade e começa a sonhar sobre como seria a sua vida como produtor da Broadway¹⁴⁰.

A coreografia “I Wanna Be a Producer” é repleta de clichês e, enquanto o protagonista canta sobre o seu sonho de tornar-se um produtor, saem de dentro dos armários várias *chorus girls*. Sendo um número cômico e brincando com o estereótipo, uma delas está fora dos padrões de beleza, o que a faz ficar de fora da coreografia. Elas dançam junto com Bloom um número de sapateado que representa o sonho dele como produtor. Depois disso, ele toma coragem para pedir demissão e decide aliar-se a Bialystock para produzir o musical.

¹³⁹ O número original “We Can Do It”, que foi apresentado no NBC's Today Show, está disponível através do link: <https://www.youtube.com/watch?v=LdneMgkNUdI>. O número começa no minuto 1:39.

¹⁴⁰ A coreografia original do número “I Wanna Be a Producer”, que foi apresentada nas *out-of-town tryouts* em Chicago, antes de estrear na Broadway, está disponível através do link: <https://www.youtube.com/watch?v=mZ4V3f0UTJQ>.

As investidoras do produtor fracassado eram idosas em busca de brincadeiras sexuais, que ele seduzia para que financiassem as suas peças. Assim, no número musical “Along Came Bialy”, Stroman e Brook abusam do estereótipo e do clichê das velhinhas para fazer um número cômico¹⁴¹. No início da música, várias idosas estão em cena em um cenário que lembra um parque de diversões romântico. Um coração rosa enorme fica no fundo e também há alguns balanços em que as velhinhas ficam balançando muito alto nas laterais. Elas cantam e brincam como se Bialystock fosse o entretenimento sexual delas.

Outras velhinhas entram com andadores, uma atrás da outra, em uma fila. A comicidade se dá porque elas são muitas e todas com as mesmas roupas. Além disso, elas conseguem fazer diversos movimentos de dança extravagantes e difíceis para a idade que aparentam. Elas dançam com Max e no final formam uma linha em que todas elas têm um cheque na mão e quando ele vai passando e pegando cada cheque, elas vão caindo umas por cima das outras. Assim, ele consegue o dinheiro para montar o musical. Este número finaliza o primeiro ato do espetáculo.

“Springtime for Hitler” é o espetáculo de Bialystock e Bloom¹⁴². Quando toca o sinal para a peça começar, os produtores, o diretor e seu assistente estão entrando no teatro quando escutam um barulho: o autor da peça, que atuaria no papel principal de Hitler, quebra a perna e fica impedido de atuar. Assim, eles convencem o diretor Roger De Bris a fazer o papel.

A coreografia começa com dançarinos vestidos como alemães da época de Hitler, quando entra um soldado e começa a cantar e apresentar algumas *chorus girls* que descem as escadarias com muitas plumas. Os figurinos delas são extremamente extravagantes e quebram a expectativa do público, que esperava ver Hitler. Depois começa um número de sapateado, que representa os soldados na guerra. Em seguida, uma das bailarinas anuncia que Hitler está chegando e ele surge no alto das escadarias. Quando todo o elenco o reverencia, ele quebra as expectativas do público tendo uma crise de risos e se contorcendo como se fosse uma figura frágil e gay.

Hitler desce as escadas e dança com os outros bailarinos em diversas situações, sempre exagerando na sua expressão física e facial gay. Em toda a coreografia, o personagem inclui passos de sapateado e cria intimidade com a plateia, inclusive sentando-se no proscênio, com as pernas cruzadas, para contar a sua história. Este

¹⁴¹ A coreografia original do número “Along Came Bialy”, que foi apresentada no 55th Tony Awards, está disponível através do link: <https://www.youtube.com/watch?v=dGMkCw858eE>. A coreografia começa no minuto 0:42.

¹⁴² A coreografia original do número “Springtime for Hitler”, que foi apresentada nas *out-of-town tryouts* em Chicago, antes de estrear na Broadway, está disponível através do link: <https://www.youtube.com/watch?v=qA4tvn0WGwA>.

número cômico é finalizando com os bailarinos marchando em uma linha que vem do fundo do palco para a frente. Depois, os mesmos formam uma suástica rodando com uma *chorus girl* no meio. O número torna-se ainda mais engraçado porque é espelhado no ciclorama, o que causa duplicidade. Ao fundo ouve-se o barulho de bombas e, no final, descem em cena paraquedistas e entram bailarinos fantasiados de tanques de guerra, enquanto a *chorus girl* dança no meio deles.

Para o desespero dos produtores, o espetáculo acaba tornando-se um sucesso. Bialystock é preso e Bloom foge para o Rio de Janeiro com Ulla. O casal só volta do Brasil para tentar salvar Bialystock no dia do julgamento no tribunal.

“The Producers” estreou na Broadway em 2001 e ficou em cartaz até 2007, com Nathan Lane no papel de Bialystock e Matthew Broderick como Bloom. O musical ganhou doze Tony Awards em 2001, incluindo os de Melhor Direção e Melhor Coreografia para Stroman. O show trouxe o público para o teatro após o trágico 11 de setembro, fazendo com que por algumas horas os espectadores esquecessem a tragédia. Naquela época em Nova York houve muita dor e não havia nenhum lugar, além do teatro, onde as pessoas pudessem ir, ficar juntas e rir. Assim, segundo Stroman, foi importante o teatro continuar aberto para todas as pessoas que estavam sofrendo naquele momento.

A transição do teatro musical da Broadway para o filme musical de Hollywood

No início do século XX, alguns produtores decidiram se aventurar em terras distantes e criar uma nova indústria de cinema e entretenimento nos Estados Unidos da América para fugir dos direitos autorais. Naquela época, o grande detentor das patentes de dispositivos tecnológicos para produção de filmes era Thomas Edison. Ele criou a Motion Pictures Patents Company (MPPC), uma companhia formada por diversas empresas que detinham as patentes de filmes, câmeras, projetores e outros equipamentos ligados à produção cinematográfica.

Quando fugiam dos direitos autorais, produtores e exibidores eram levados a julgamento. Por isso, estes realizadores decidiram abrir seus estúdios o mais distante possível de Thomas Edison, onde os juízes não davam atenção às patentes e aos direitos autorais. Assim surgiu Hollywood, na Califórnia, do outro lado do país. Lá foram criados oito grandes estúdios, chamados de “Big Eight”: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), Paramount, Warner Bros, RKO, Fox, Universal, Columbia e United Artists, que no início dos anos 1920 começaram a funcionar.

Mesmo distante da Broadway, muitos artistas, compositores, realizadores e produtores desdobraram-se e atravessaram o país diversas vezes para trabalhar tanto no teatro como no cinema. Assim, diversos musicais da Broadway foram adaptados para o cinema, e vice-versa.

Não podemos falar da dança no cinema sem falar de Fred Astaire. Ele deu início a este trabalho, tendo total autonomia coreográfica, o que lhe permitiu inovar e revolucionar a dança no cinema. Astaire foi um bailarino extraordinário que dançou com diversas bailarinas ao longo da sua carreira de setenta e seis anos, tendo formado com Ginger Rodgers a dupla mais famosa na RKO Pictures. Ele fez trinta e um filmes musicais e, quando foi contratado pela MGM, recebia uma percentagem dos lucros dos filmes, algo muito raro na época.

Quando Fred Astaire (1899 – 1987) chega a Hollywood em 1933 propõe um novo olhar sobre a dança filmada promovendo, desta feita, um novo estilo com planos sequência (os bailarinos em corpo inteiro) e com o mínimo de edição. Sempre que possível a coreografia era filmada num único *shot* e, em caso de edição, esta nunca era intrusiva no desenho da coreografia. Astaire propunha o recurso a uma câmara quase fixa e em plano aberto. (Marisa, 2016, p. 29)

Uma das frases mais famosas de Astaire é: “Ou a câmara dança, ou eu danço”. A pesquisadora Claudia Marisa, contrasta o trabalho dele com o do coreógrafo e também realizador de musicais de Hollywood, Busby Berkeler. Segundo ela, Berkeler,

Insistindo na primazia da câmara, criou obras coreografadas passíveis de existirem somente em filme. Os bailarinos eram entendidos como

elementos visuais subordinados à edição e iluminação, ou seja, meros efeitos cinemáticos. [...] as sequências de dança estão repletas de planos aéreos, *takes* rápidos e grandes planos de partes do corpo (braços, pernas, etc.). (2016, pp. 28-29)

Para a autora, Berkeley foi um grande coreógrafo do cinema do século XX e o seu trabalho é reconhecido pelo estilo de edição e montagem elaborada. Segundo Marisa, nas décadas de 1930 e 1940, podemos encontrar dois estilos de filme musical: o primeiro filmado por Berkeley na Warner Brothers e o segundo protagonizado por Astaire na MGM. A autora afirma que:

Em ambos os estilos encontramos um aspeto narrativo comum: a existência de um palco e de bastidores, ainda que esse palco-cena possa surgir de forma improvisada. Isto é, mesmo que os números musicais surjam integrados em espaços quotidianos (a casa, a rua, o hotel, a praça) é criada a ilusão de um proscénio e cena, logo a ideia teatral da plateia. (2016, p. 29)

No trabalho de Berkeley, ele tenta constantemente expandir as possibilidades cênicas e teatrais, o que esconde que o palco esteja lá. Já nas coreografias de Astaire, ele propõe trazer o *glamour* do palco para a vida cotidiana.

Com Astaire aprendemos que a nossa vida quotidiana é um palco, uma dança, uma canção e que, enquanto protagonistas dessa vida, temos direito a ter um público. Note-se que é, ainda, Astaire que leva a dança de rua para o ecrã (dança de salão, sapateado americano, *ragtime*) e que populariza a dança de elite (ballet). (Marisa, 2016, p. 30)

A pesquisadora acrescenta que o efeito da coreografia de Fred Astaire no público só é possível porque a câmara está no ângulo do olhar do espectador, o que dá a ilusão de que a plateia está em cena junto com o personagem.

Segundo a autora, no início, os musicais cinematográficos continham dois elementos, que eram: a narrativa (verossimilhança real) e os números musicais/dançados (elementos expressivos). E ambos tinham importância igual dentro da dramaturgia do filme e deveriam suportar-se enquanto conteúdo narrativo. Dessa forma, para ela, os musicais transformavam o mundo em um palco, o que fica evidente graças aos números musicais nos quais os intérpretes cantam e dançam em situações quotidianas e em lugares comuns.

Os filmes musicais de Hollywood foram criados como uma consequência do sucesso dos musicais da Broadway e muitos dos seus criadores e artistas trabalhavam nas duas vertentes.

O teatro musical e o filme musical estão intimamente interligados não só pelo seu contexto histórico como também pelo seu conteúdo e estilo. Na sua génese os filmes musicais integravam, invariavelmente, um palco onde os intérpretes cantavam, dançavam e atuavam. Note-se que trazer o palco e os seus respetivos bastidores para o ecrã revelou-se, não só, uma forma de dar a conhecer a construção de um espetáculo e das suas celebridades (algo que aliciava o público) mas, igualmente, de tecer

críticas ao *show business* e à indústria cultural emergentes. (Marisa, 2016, pp. 30-31)

Com o declínio econômico e a crise financeira advindas do período da Grande Depressão, nas décadas de 1930 e 1940 a população precisava de narrativas felizes, e isto fez com que Hollywood, através dos seus filmes musicais, se sobressaísse. Na época, como também atualmente, o público que assistia aos musicais não esperava um realismo e, por isso, a passagem do modo narrativo para o modo coreografado foi tão rapidamente aceito. Isto fazia com que os espectadores escapassem do seu mundo cotidiano e sonhassem com um mundo ideal.

Note-se, no entanto, que esse mundo perfeito é habitado por personagens do cotidiano e este facto faz toda a diferença. Os musicais levam-nos para um mundo repleto de qualidades que nos faltam na vida de todos os dias e, provavelmente, uma das qualidades que desejaríamos ter seria podermos dançar e cantar sempre que tivéssemos vontade. Este nosso desejo interior é exteriorizado pelas personagens dos musicais de forma natural. O palco é montado em todas as situações quotidianas e nós, enquanto testemunhas, temos a sensação de participar na ação. (Marisa, 2016, p. 32)

Assim, os filmes musicais fazem com que o espectador não dê conta que está em frente à uma tela. É criada uma ilusão da experiência ao vivo graças ao encontro do texto e dos números musicais e coreográficos, que são trabalhados de forma narrativa.

Oklahoma!, West Side Story, Sweet Charity e The Producers em suas versões cinematográficas: a adaptação das coreografias para o cinema

A versão cinematográfica de “Oklahoma!” foi lançada em 1955 e foi muito bem-sucedida e bastante fiel ao musical original. O diretor foi Fred Zinneman e atores como Gordon MacRae, Shirley Jones, Gloria Grahame, Gene Nelson, Rod Steiger, Eddie Albert e Charlotte Greenwood fazem parte do elenco.

De Mille recriou sua coreografia original. No *dream ballet*, ponto alto do filme, os papéis de Curly e Laurey foram dançados pelos bailarinos preferidos dela: James Mitchell e Bambi Linn.

Rodgers & Hammerstein supervisionaram o filme, o que criou um clima de tensão, visto que as gravações aconteceram depois do musical “Allegro”, último espetáculo que a coreógrafa colaborou com a dupla. Em um dia de gravação, quando Rodgers quis ver as danças antes que De Mille terminasse de ensaiá-las, ela se recusou a cooperar com ele. Além disso, em vez de manter as coreografias com o tempo acordado, ela as ampliou significativamente. Houve um grande atrito entre Agnes e a dupla e, não surpreendentemente, o filme foi sua última colaboração com Rodgers e Hammerstein, com exceção do filme “Carousel”, de 1956, em que ela concordou com a execução de uma de suas coreografias originais que era essencial para a narrativa.

Há sempre adaptações que são feitas quando se leva uma obra do teatro para o cinema. Algumas músicas, por exemplo, foram cortadas na versão cinematográfica. Entre elas estão o monólogo “Lonely Room”, cantado por Jud, e também “It’s a Scandal! It’s a Outrage!”, que é o monólogo de Ali Hakim. Isto significa que os solos dos terceiros integrantes dos dois triângulos amorosos da história não estão no filme¹⁴³.

Quando a versão cinematográfica de “West Side Story” foi ser criada, Jerome Robbins foi convidado para ser o co-diretor, com Robert Wise. Embora Robbins tivesse ideias inovadoras para as filmagens, ele teve problemas em se adaptar com as formas de fazer cinema em Hollywood. Na sua procura por perfeição, ele gravava muitas cenas repetidamente, o que consumiu boa parte do orçamento do filme. Assim, ele foi demitido e o filme foi terminado sem ele.

Robbins fez algumas adaptações para passar as coreografias para o cinema. Na coreografia “America”, por exemplo, que na peça era uma cena apenas com mulheres, ele adaptou para ter os homens porto-riquenhos também e fazer uma espécie de competição entre os sexos, liderada pelo casal Anita e Bernardo.

¹⁴³ A versão cinematográfica de “Oklahoma!” pode ser vista através do link: <https://www2.9movies.yt/watch/oklahoma--3469/?ep=4591>.

No elenco estão Natalie Wood, Richard Beymer, Russ Tamblyn, Rita Moreno e George Chakiris. O filme foi lançado em 1961 e ganhou dez estatuetas do Oscar, incluindo Melhor Coreografia e Melhor Direção¹⁴⁴.

“Sweet Charity” foi o primeiro filme que Bob Fosse dirigiu. Depois deste vieram muitos outros, nos quais o diretor-coreógrafo aprimorou o seu estilo. O filme foi um fracasso comercial e de críticas em 1969, mas permitiu a Fosse explorar o potencial da câmera na apresentação da dança no cinema.

Fosse se tornou a única estrela como diretor de musicais de sua época – de um grupo que incluía Jerome Robbins, Gower Champion, Michael Kidd e Harold Prince – com igual sucesso na Broadway e no cinema. [...] O trabalho de câmera em movimento hiperativo pelo qual foi criticado em Sweet Charity foi refinado e aprofundado [...] Sua abordagem de edição para quebrar o tempo real e contar histórias não linearmente foi seguida por outros cineastas.¹⁴⁵ (Winkler, 2018, pp. 4-6)

Para a versão cinematográfica foram retiradas algumas músicas. Entre elas estão “I’m the Bravest Individual”, que é um dueto de Charity e Oscar dentro do elevador, quando eles estão presos, e também o número “Baby, Dream Your Dream”, outro dueto das amigas de Charity debochando do encontro dela com Oscar e da vida de casados que eles terão.

O filme custou vinte milhões de dólares, mas arrecadou apenas quatro milhões, o que foi um grande prejuízo para a Universal Pictures. A personagem Charity foi interpretada por Shirley MacLaine, que ganhou o Globo de Ouro de Melhor Atriz. Além disso, o filme recebeu três indicações ao Oscar: Melhor Direção de Arte, Melhor Figurino e Melhor Música¹⁴⁶.

A versão cinematográfica musical de “The Producers” foi lançada em 2005, enquanto o musical ainda estava em cena na Broadway. Os mesmos atores, Nathan Lane e Matthew Broderick, fizeram os personagens principais no filme. Além deles, Uma Thurman também participou, dando vida a Ulla.

A direção do filme também ficou à cargo de Susan Stroman. Entre as mudanças para o cinema temos a retirada do número musical “In Old Bavaria”, um monólogo do personagem Franz Liebkind, o autor de “Springtime for Hitler”¹⁴⁷.

¹⁴⁴ A versão cinematográfica de “West Side Story” pode ser vista através do link: <https://ww2.9movies.yt/watch/west-side-story-3098/?ep=31611>.

¹⁴⁵ Tradução livre da autora de: “Fosse became the only star director of musicals of his era – a group that included Jerome Robbins, Gower Champion, Michael Kidd, and Harold Prince – to equal his Broadway success in films. [...] The hyperactive camera work he was criticized for in Sweet Charity was refined and focused [...] His use of editing to fracture time and tell stories in a nonlinear manner has been much imitated by other filmmakers.”

¹⁴⁶ A versão cinematográfica de “Sweet Charity” pode ser vista através do link: <https://ww2.9movies.yt/watch/sweet-charity-17035/?ep=19067>.

¹⁴⁷ A versão cinematográfica de “The Producers” pode ser vista através do link: <https://ww2.9movies.yt/film/the-producers-3790>.

Conclusão

Esta dissertação teve como proposta apresentar um panorama histórico do teatro musical, desde os primórdios até os dias atuais, com ênfase, principalmente, no surgimento do que conhecemos hoje como musical moderno, que surgiu nos Estados Unidos da América. Além disso, a ideia consistiu em documentar os caminhos pelos quais a coreografia passou ao longo dos últimos anos dentro do teatro musical e, neste contexto, percebemos que o fator diferencial foi o surgimento e a evolução do diretor-coreógrafo.

Esse caminho começou em 1947 com Agnes de Mille, que abriu as portas para uma geração de diretores-coreógrafos em “Allegro”, embora tenha sido demitida da direção do musical. Na minha opinião, o fato de de Mille ter sido destituída da sua função de diretora geral do espetáculo aponta, sobretudo, para a questão de gênero e para o preconceito pelo fato da mesma ser mulher e pioneira no fazer artístico. É bastante significativo que a primeira mulher que chegou a ocupar o cargo de diretora-coreógrafa tenha sido demitida e que, dez anos depois, um homem tenha “iniciado” a fazer este trabalho.

Em 1957, com “West Side Story”, Jerome Robbins deu início a esta função e tornou-se o mais célebre diretor-coreógrafo do seu tempo, além de ser a primeira escolha de todos para um novo show e o mais procurado *show doctor* para ajudar um musical que poderia estar fadado ao fracasso. Estabelecendo a função de diretor-coreógrafo como a “constituente mais vital” na evolução do musical da Broadway, Robbins criou a teoria de que o controle do coreógrafo sobre uma produção inteira poderia induzir um esforço mais integrado, caracterizado pela unidade de material, propósito e estilo.

A partir dos anos 1960 a função desenvolveu-se e nos anos seguintes outros diretores-coreógrafos tornaram-se as referências dos seus tempos. Bob Fosse, por exemplo, dominou a geração pós-Jerome Robbins de diretores-coreógrafos da Broadway e Susan Stroman é uma das diretoras-coreógrafas mais consagradas da atualidade.

Além deles, este grupo conta com outros grandes diretores-coreógrafos, como Gower Champion, Michael Bennett e Tommy Tune, que também tiveram um papel decisivo na transição da dança que, anteriormente era considerada um “papel de parede” dentro dos musicais e, passou a ter uma função importante na narrativa do espetáculo.

Os quatro coreógrafos estudados nesta dissertação têm muitas coisas em comum: todos eles foram bailarinos antes de tornarem-se coreógrafos. Além disso, cada um teve contato com o seu antecessor. Jerome Robbins foi bailarino do espetáculo “Three Virgins and a Devil”, coreografado por Agnes de Mille. O primeiro musical da Broadway coreografado por Bob Fosse foi “The Pajama Game”, dirigido por George Abbott e Jerome Robbins. E a primeira experiência de Susan Stroman quando chegou em Nova York foi como bailarina na turnê de “Chicago”, espetáculo coreografado por Bob Fosse. Assim, fica evidente uma transição entre eles e o caminho trilhado por cada um dentro e fora da Broadway.

É importante perceber a trajetória percorrida por cada um deles em suas vidas pessoais e profissionais para entender a importância dos processos pelos quais passaram. Nenhum deles tornou-se coreógrafo da noite para o dia. Pelo contrário, de Mille e Fosse, por exemplo, no início das carreiras não queriam exercer essa profissão. Ambos queriam apenas ser bailarinos.

De Mille teve uma grande dificuldade inicial porque seu pai não a deixava dançar e, por isso, sua carreira começou muito tarde para o balé clássico. Isto fez com que ela naturalmente optasse por começar a coreografar, para se manter no fazer artístico da dança. Bob Fosse, por sua vez, começou a dançar muito cedo, e durante seus primeiros anos na Broadway pensava na coreografia como um plano B, para se a vida de bailarino não o sustentasse. Entretanto, suas mulheres o encorajaram a seguir por este caminho, que no fim lhe rendeu bons frutos.

Robbins sempre se mostrou aberto para as diversas áreas do fazer artístico. No início, além de bailarino, também trabalhou produzindo adereços para uma peça. Quando tinha oportunidades, agarrava com todas as forças, sejam elas no balé ou no teatro. Sua vontade de criar e coreografar era imensa. E Stroman, a mais recente e ainda atuante no mercado, tinha um desejo de coreografar e dirigir enorme, desde o princípio. Foi dançarina por poucos anos, pois logo começou a ser assistente de direção e de coreografia e nunca mais parou de coreografar e, posteriormente, de dirigir.

Podemos dizer que todos tornaram-se coreógrafos de sucesso graças aos processos pelos quais passaram e a todas as dificuldades que enfrentaram pelo caminho. Agnes de Mille, por exemplo, apesar de todos os privilégios que teve através da família, demorou bastante tempo para provar o valor do seu trabalho. Participou de diversos projetos malsucedidos no início da carreira. Sua coreografia não era bem aceita, inclusive pelo próprio tio, que foi uma figura importante na indústria cinematográfica de Hollywood, onde Agnes nunca conseguiu ter o sucesso que queria.

Jerome Robbins, filho de imigrantes, não tinha o apoio da família e nem recursos financeiros para bancar seus esforços artísticos, portanto teve que trabalhar de todas

as formas possíveis para conseguir se manter neste universo artístico. Bob Fosse tornou-se fonte de renda para a família com apenas onze anos de idade, quando assinou seu primeiro contrato de trabalho e formou a dupla “The Riff Brothers”, que se apresentou em diversos lugares, dos melhores aos menos recomendados para crianças. E Susan Stroman, que começou na pequena cidade de Wilmington, fez um grande percurso artístico e profissional como bailarina até chegar em Nova York e, posteriormente, na Broadway. Estas experiências certamente permitiram aos coreógrafos observarem seus processos artísticos de pontos de vista bem diferentes. Todos são exemplos de determinação, superação e perseverança no fazer artístico.

A partir do momento em que os coreógrafos se tornam também diretores gerais dos espetáculos, eles começam a ser reconhecidos como aqueles que têm uma visão artística geral. Eles ficam responsáveis por fundir os vários elementos de um musical, incluindo canções, cenas, danças e elementos de design.

No início dos musicais, os diretores trabalhavam exclusivamente com os atores. E os coreógrafos, ou diretores de dança, como eram chamados na época, trabalhavam separadamente com as *chorus girls*, um coro sem fala e sem canto, cuja dança era em grande parte ornamental e principalmente estereotipada, construída a partir de um repertório limitado de passos criados para receber o máximo de aplausos. Com a fusão das duas funções nas últimas décadas, diretores-coreógrafos tornaram-se a grande marca dos musicais modernos.

Atualmente, é muito comum na Broadway os coreógrafos serem os diretores dos espetáculos. É interessante notar que os criadores estudados aqui são realizadores em muitos sentidos e que cada um coreografou com um estilo completamente diferente do outro.

De Mille coreografava sempre utilizando o balé clássico. Robbins teve um trabalho extremamente cênico. Os bailarinos eram atores, ele chegou na essência disso. Tudo favorecia a junção da dança, da interpretação e do canto em um único conceito dramático. Ele misturava a técnica do balé clássico com outros ritmos. Robbins forneceu coreografia e direção sob medida para as demandas específicas de cada projeto. Fosse criou uma estética nova para a dança, um estilo. É cênico, mas a dança se sobressai mais do que a interpretação cênica. Fosse impôs seu estilo particular, sua linguagem de dança e sua visão em seus projetos. E Stroman é muito versátil em seus trabalhos. Em cada um deles vê-se uma dança diferente. E ela usa muito o chamado *jazz Broadway*.

Analisando a forma que cada um utilizou no seu trabalho, percebemos que não existe uma abordagem única e apropriada para coreografar todo musical. E esta é a melhor coisa do fazer artístico: cada um pode fazer da sua maneira e adequando à sua época e realidade. Quando Agnes de Mille criou a coreografia de “Oklahoma!” em 1943,

por exemplo, o diferencial foi a apresentação do *dream ballet*, que era uma maneira de apresentar os medos e esperanças dos personagens através da dança. Esta “fórmula” foi reproduzida nos anos de 1940 e 1950 por vários outros coreógrafos. Já em 1999, quando Susan Stroman coreografou o *revival* de “Oklahoma!” em Londres, ela substituiu o *dream ballet* de de Mille por seu próprio balé de doze minutos, à sua maneira. As técnicas de ensaio, os pontos de vista e métodos de cada criador estudado nesta dissertação são distintos e mudaram de acordo com cada produção.

Durante a escrita desta dissertação, optei por fazer uma análise narrativa das coreografias. Esta opção fez mais sentido para mim, visto que este trabalho trata da importância da dança dentro da dramaturgia do espetáculo. Embora uma análise técnica, estilística, do movimento, da dinâmica, da sua construção, etc., fosse importante, o objetivo principal aqui era entender de que forma a coreografia conseguiu contar uma história. E, em todos os espetáculos analisados nesta pesquisa, este resultado foi alcançado.

Em “Oklahoma!”, o balé clássico foi o meio pelo qual de Mille conseguiu apresentar os anseios, medos e questões dos personagens. Em “West Side Story”, Robbins utilizou-se do balé, do jazz, do mambo, do tango e da expressão física de movimentos e gestos para expressar as disputas entre as duas gangues, em todas as situações possíveis. Em “Sweet Charity”, a dança de Fosse marca mais uma vez o seu estilo característico, provando que seu jazz pode contar qualquer história. E em “The Producers”, Stroman apresenta uma dança no estilo *jazz Broadway*, que consegue contar de modo cômico a história dos produtores.

Estas coreografias apresentadas no palco também foram adaptadas para as versões cinematográficas, criadas pelos próprios coreógrafos. Através do cinema, estes trabalhos conseguiram alcançar um público muito maior do que o da Broadway.

Nos últimos anos, o teatro musical foi sendo criado e recriado, passando por diversas cidades e deixando sua marca com criações de novos espetáculos. Fotografias, filmes, gravações e remontagens têm suas particularidades e podem preservar elementos de performances antigas, mas não podem reproduzir exatamente o que se passou na época, com o impacto da performance ao vivo.

Muitas vezes durante a escrita desta dissertação me interoguei se este trabalho impulsionaria os leitores a assistirem aos musicais e/ou aos filmes estudados. Nos capítulos que falam sobre os musicais, deixei referências com links de vídeos das performances descritas. Acredito que se este texto fizer com que alguém sinta curiosidade de ver as coreografias, todo o trabalho terá valido a pena.

Este trabalho acadêmico não teria importância se não houvesse referências visuais e sonoras, nas quais me baseei para escrever esta dissertação. Todos os filmes

analisados também estão disponíveis online, assim como outros filmes realizados pelos coreógrafos e tantos documentários, entrevistas e gravações de cenas, que também estão documentadas na bibliografia, as quais os leitores podem acessar.

Termino esta dissertação com a certeza de dever cumprido. Todas as leituras que me fizeram chegar até aqui mostraram a importância da arte e do teatro na vida das pessoas. A potência da arte é lembrada quando falamos de espetáculos como “The Producers”, por exemplo, que levou o público ao teatro para assistir uma comédia musical mesmo após o trágico 11 de setembro. Isto mostra que o teatro pode ser também um alento na vida da audiência, assim como foi na vida de Stroman, no momento em que ela perdeu o marido e tornou-se diretora deste espetáculo.

Analisando todo o caminho percorrido para chegar até aqui, ao final de um mestrado em Interpretação e Direção Artística, não posso deixar de notar a importância justamente da trajetória artística. Os coreógrafos estudados só se tornaram o que são hoje porque trilharam um caminho. E neste percurso, cada detalhe foi importante. Bob Fosse tem hoje um “estilo” justamente por causa dos detalhes. Ele era completamente minimalista. Seus dançarinos nas entrevistas falam sobre o quão detalhista ele era, o quanto se importava com as mãos, com os dedos, com cada mínimo movimento. Susan Stroman também mostra nas entrevistas sua preocupação com os detalhes, principalmente com o espaço, que para ela determina bastante coisa. Segundo a coreógrafa, cada trabalho precisa de um lugar adequado, seja ele um pequeno teatro ou um grande. E Jerome Robbins mostrou-se em todos os trabalhos bastante detalhista, em uma busca constante pela perfeição.

Como artista, me inspiro em todos estes criadores e, assim como Stroman, não tenho a intenção de desenvolver no meu trabalho artístico um estilo, como Fosse. Acho que cada projeto exige uma proposta diferente e personalizada. Como atriz e dançarina, acredito que a grande importância do trabalho destes coreógrafos seja a criação de coreografias direcionadas para cada personagem. Ou seja, é o personagem que dança em cena em todo momento. E como mulher, reconheço a importância de coreógrafas e diretoras mulheres, como Agnes de Mille e Susan Stroman, em um mercado totalmente dominado por homens. Acredito que o trabalho que Stroman vêm desenvolvendo atualmente permitindo que outras mulheres acompanhem os seus projetos é de grande importância para as próximas gerações e para o futuro do teatro musical. Enquanto artista passando por uma pandemia, acredito que o teatro voltará com uma força enorme quando reabrir as suas portas e caberá a nós, como em todos os outros períodos da história, nos reinventarmos e criarmos novas histórias para um público que retornará sedento por arte.

Bibliografia

- Araújo, D. S. (2016). *O (Teatro) Musical em Portugal: Processo de criação de um espetáculo*. Aveiro: Relatório de Projeto de Mestrado apresentado ao Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro.
- Bergamo, G. N. (2014). *O Teatro Musical nos palcos do Brasil: Questões do processo histórico do gênero musical*. Florianópolis: Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Santa Catarina.
- Bryer, J. R., & Davison, R. A. (2005). *The art of the American musical: conversations with the creators*. New Brunswick, New Jersey e Londres: Rutgers University Press.
- Carrilho, P. (2017). *Teatro Musical - Uma breve exposição* (Vol. 1). Lisboa: Chiado Editora.
- Carrilho, P. (2018). *Teatro Musical - Uma breve exposição* (Vol. 2). Lisboa: Chiado Editora.
- Cutcher, J. (2006). *Bob Fosse*. Nova York: The Rosen Publishing Group.
- Dame, R. (1995). *The integration of dance as a dramatic element in Broadway musical theatre*. Las Vegas: Tese apresentada ao Department of Theatre Arts da University of Nevada.
- Deer, J., & Vera, R. D. (2013). *A Atuação em Teatro Musical: Curso Completo*. Brasília: Editora Dulcina.
- Esteves, G. d. (2014). *A Broadway não é aqui. Teatro musical no Brasil e do Brasil: Uma diferença a se estudar*. São Paulo: Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Comunicação da Faculdade Cásper Líbero.
- Fermaglich, K. (2007). Mel Brooks' The Producers: Tracing American Jewish Culture Through Comedy, 1967–2007. *American Studies*, 59-87.
- Fierberg, R. (2019). *Playbill*. Obtido em 15 de Novembro de 2020, de <https://www.playbill.com/article/13-choreographers-choose-their-favorite-broadway-routines>
- Filho, E. R., & Bieging, P. (2015). Lei Rouanet e a Broadway Paulista: o teatro musical na cidade de São Paulo. *Estética*.
- Folegatti, M. M. (2011). *O Musical Modelo Broadway nos Palcos Brasileiros*. Rio de Janeiro: Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da PUC-Rio.
- Franklin, M. J. (2020). *Celebrate More Than 60 Years of West Side Story on Broadway With These Rare Photos*. Obtido em 06 de Novembro de 2020, de Playbill:

<https://www.playbill.com/article/celebrate-more-than-60-years-of-west-side-story-on-broadway-with-these-rare-photos>

Franklin, M. J. (2020). *Revisit the 1986 Revival of Sweet Charity Starring Debbie Allen*. Obtido em 11 de Novembro de 2020, de Playbill:
<https://www.playbill.com/article/revisit-the-1986-revival-of-sweet-charity-starring-debbie-allen>

From Rehearsal to Production: Celebrate 65 Years of Oklahoma! on Screen. (2020). Obtido em 28 de Outubro de 2020, de Playbill:
<https://www.playbill.com/article/from-rehearsal-to-production-celebrate-65-years-of-oklahoma-on-screen>

Gans, A. (2020). *Release of Steven Spielberg's West Side Story Movie Delayed Nearly a Year*. Obtido em 06 de Novembro de 2020, de Playbill:
<https://www.playbill.com/article/release-of-steven-spielbergs-west-side-story-movie-delayed-nearly-a-year>

Gardner, K. A. (2016). *Agnes de Mille: Telling Stories in Broadway Dance*. Nova York: Oxford University Press.

Gomes, C. M. (2014). *A dança como preparação corporal do ator de Teatro Musical*. Porto Alegre: Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Dança da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Gualberto, C. L. (2018). Coreógrafo: pra quê? *ABRACE*, v. 19, n. 1.

Hasday, J. L. (2004). *Agnes de Mille*. Philadelphia: Chelsea House Publishers.

Jerome Robbins. (s.d.). Obtido em 25 de Outubro de 2020, de New York City Ballet:
<https://www.nycballet.com/discover/our-history/jerome-robbins>

Jones, J. B. (2003). *Our musicals, ourselves: a social history of the American musical theatre*. Waltham: Brandeis University Press.

Jowitt, D. (2004). *Jerome Robbins: his life, his theatre, his dance*. Nova York: Simon & Schuster.

Junior, R. R. (2019). *A pedagogia do Teatro Musical: Saberes e práticas na formação de atores-cantores-bailarinos a partir do espetáculo 'O Primo da Califórnia'*. Rio de Janeiro: Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

Kenrick, J. (2008). *Musical Theatre: A History*. New York: Continuum.

Krause, A. (2019). *Faithful, fervent Oklahoma! revival reveals a darker tale*. Obtido em 29 de Outubro de 2020, de Theatre Criticism:
<https://www.theatrecriticism.com/faithful-fervent-oklahoma-revival-reveals-a-darker-tale>

- Long, R. E. (2003). *Broadway, the golden years: Jerome Robbins and the great choreographer-directors*. New York: The Continuum.
- Look Back at Gwen Verdon in Sweet Charity on Broadway*. (2020). Obtido em 11 de Novembro de 2020, de Playbill: <https://www.playbill.com/article/look-back-at-gwen-verdon-in-sweet-charity-on-broadway>
- Marisa, C. (2016). Dancing in the dark: Quando a Dança-Teatro encontra o Vaudeville. *AVANCA CINEMA*, (pp. 28-33). Avanca.
- Maxwell, C. A. (1995). *American Musical Theater Choreography: an investigation of selected dances by Agnes DeMille, Hanya Holm and Bob Fosse*. Ohio: Tese apresentada a Graduate School of The Ohio State University.
- Mille, A. d. (2015). *Dance to the Piper*. Nova York: New York Review Books.
- Mundim, T. E. (2014). *Contextualização do Teatro Musical na contemporaneidade: conceitos, treinamento do ator e Inteligências Múltiplas*. Brasília: Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes da Universidade de Brasília.
- Myers, V. (2014). *An Interview with Susan Stroman*. Obtido em 23 de Outubro de 2020, de The Interval: <https://www.theintervalny.com/interviews/2014/08/an-interview-with-susan-stroman>
- Myers, V. (2014). *Broadway's Leading Ladies: Choreographer & Director Susan Stroman*. Obtido em 23 de Outubro de 2020, de Harper's Bazaar: <https://www.harpersbazaar.com/culture/features/a2499/susan-stroman-interview-2014>
- Naden, C. J. (2011). *The Golden age of American Musical Theatre: 1943-1965*. Lanham: The Scarecrow Press.
- Ogando, S. (2016). *O que é o teatro musical: Uma perspectiva da história do Teatro Musical, origens, influências, Broadway, West End e Brasil*. São Paulo: Giostri.
- Patinkin, S. (2008). *"No Legs, No Jokes, No Chance": A History of the American Musical Theater*. Chicago: Northwestern University Press.
- Purdum, T. S. (2019). *Oklahoma! Gets a Dark, Brilliant Remake*. Obtido em 29 de Outubro de 2020, de The Atlantic: <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2019/04/oklahoma-daniel-fishs-dark-new-broadway-production/586684>
- Reside, D. (2019). *9 Rarely Seen Artifacts From 80-Plus Years of Oklahoma!* Obtido em 28 de Outubro de 2020, de Playbill: <https://www.playbill.com/article/9-rarely-seen-artifacts-from-80-plus-years-of-oklahoma>
- Robbins, J. (2019). *Jerome Robbins, by himself: selections from his letters, journals, drawings, photographs, and an unfinished memoir*. (A. Vaill, Ed.) Nova York: Alfred A. Knopf.

- Rubim, M. (2010). Teatro Musical Contemporâneo no Brasil: sonho, realidade e formação profissional. *Revista Poiésis*, 40-51.
- Seibert, B. (2006). *Jerome Robbins*. Nova York: The Rosen Publishing Group.
- Snyder, D. (2019). Fosse: The Man Underneath the Hat. *Dance Major Journal*.
- Susan Stroman. (s.d.). Obtido em 22 de Outubro de 2020, de Masterworks Broadway: <https://masterworksbroadway.com/artist/susan-stroman/>
- Susan Stroman. (s.d.). Obtido em 22 de Outubro de 2020, de Jewish Virtual Library: <https://www.jewishvirtuallibrary.org/susan-stroman>
- Thelen, L. (2000). *The show makers: great directors of the American musical theatre*. Nova York e Londres: Routledge.
- Thomas, B. (2018). *Career in Lights with a Bullet*. Obtido em 21 de Outubro de 2020, de University of Delaware: <http://www1.udel.edu/udmessenger/vol22no2/stories/feature-stroman.html>
- Vaill, A. (2006). *Somewhere: the life of Jerome Robbins*. Nova York: Broadway Books.
- Veneziano, N. (2010). É Brasileiro, Já Passou de Americano. *Revista Poiésis*, 52-61.
- Wasson, S. (2013). *Fosse*. Boston: Houghton Mifflin Harcourt.
- Winkler, K. (2018). *Big deal: Bob Fosse and dance in the American musical*. Nova York: Oxford University Press.
- Winn, S. (2001). *Profile / Susan Stroman / Choreographer in the limelight / Stroman basks in 'Producers' glow*. Obtido em 23 de Outubro de 2020, de SFGATE: <https://www.sfgate.com/entertainment/article/PROFILE-Susan-Stroman-Choreographer-in-the-2921429.php#photo-2251136>
- Woolford, J. (2012). *How Musicals Work: And How to Write Your Own*. London: Nick Hern Books.

Videografia

Agnes De Mille talks about Oklahoma [Ficheiro vídeo]. (s.d.). Obtido em 03 de Outubro de 2020, de <https://www.youtube.com/watch?v=iW35nQUZdk4>

Along Came Bialy - The Producers [Ficheiro vídeo]. (2001). Obtido em 16 de Novembro de 2020, de <https://www.youtube.com/watch?v=YiVPMG4Fkbs>

An inside look at the choreography of Big Fish [Ficheiro vídeo]. (s.d.). Obtido em 13 de Novembro de 2020, de <https://www.youtube.com/watch?v=IACL-h1omdA>

Behind the Curtain: Director/Choreographer Susan Stroman on Little Dancer [Ficheiro vídeo]. (2014). Obtido em 23 de Outubro de 2020, de <https://www.youtube.com/watch?v=hn4bU4Suq3k>

Big Spender - Broadway Backwards [Ficheiro vídeo]. (2019). Obtido em 06 de Novembro de 2020, de <https://www.youtube.com/watch?v=BQIZbwz6ii8>

Bob Fosse Documentary [Ficheiro vídeo]. (s.d.). Obtido em 04 de Outubro de 2020, de https://www.youtube.com/watch?v=t14vhjUwe_o

Brooks, M. (1967). *The Producers [Filme]*. Obtido em 04 de Novembro de 2020, de <https://ww2.9movies.yt/watch/the-producers-3791/?ep=29514>

Day at Night: Agnes de Mille [Ficheiro vídeo]. (1973). Obtido em 02 de Outubro de 2020, de <https://www.youtube.com/watch?v=IK1I9P8roYE>

Falabella, M. (2007). *Os Produtores - Versão Brasileira [Ficheiro vídeo]*. Obtido em 06 de Outubro de 2020, de https://www.youtube.com/watch?v=fwRwstO_GRg

Fosse, B. (1969). *Sweet Charity [Filme]*. Obtido em 20 de Setembro de 2020, de <https://ww2.9movies.yt/watch/sweet-charity-17035/?ep=19067>

Fosse, B. (1972). *Cabaret [Filme]*. Obtido em 07 de Novembro de 2020, de <https://ww2.9movies.yt/watch/cabaret-8346/?ep=28755>

Gwen Verdon - "If They Could See Me Now" - Sweet Charity [Ficheiro vídeo]. (1967). Obtido em 13 de Novembro de 2020, de <https://www.youtube.com/watch?v=r-5NkhnsSCs>

Gwen Verdon - If They Could See Me Now [Ficheiro vídeo]. (1983). Obtido em 13 de Novembro de 2020, de <https://www.youtube.com/watch?v=d5Pco1JFCCk>

Gwen Verdon - I'm a Brass Band [Ficheiro vídeo]. (1966). Obtido em 13 de Novembro de 2020, de <https://www.youtube.com/watch?v=pz0RFhnvtJ8>

Gwen Verdon Final Stage Appearance - "Sweet Charity" Benefit [Ficheiro vídeo]. (1997). Obtido em 13 de Novembro de 2020, de https://www.youtube.com/watch?v=OF59_AnQZbg

Highlights of "West Side Story" on Broadway [Ficheiro vídeo]. (2009). Obtido em 06 de Novembro de 2020, de <https://www.youtube.com/watch?v=CoE5Y6peV9E>

Jerome Robbins at NYC Ballet [Ficheiro vídeo]. (s.d.). Obtido em 07 de Dezembro de 2020, de <https://www.youtube.com/watch?v=Rigl9ejpuV4>

Jerome Robbins Documentary Part 1 [Ficheiro vídeo]. (s.d.). Obtido em 07 de Dezembro de 2020, de <https://www.youtube.com/watch?v=hfm6YjKVcNg>

Jerome Robbins Documentary Part 2 [Ficheiro vídeo]. (s.d.). Obtido em 07 de Dezembro de 2020, de <https://www.youtube.com/watch?v=vBRQb-hEU0w>

Jerome Robbins Documentary Part 3 [Ficheiro vídeo]. (s.d.). Obtido em 07 de Dezembro de 2020, de <https://www.youtube.com/watch?v=a2o-7WXd1YQ>

Jerome Robbins Documentary Part 4 [Ficheiro vídeo]. (s.d.). Obtido em 07 de Dezembro de 2020, de <https://www.youtube.com/watch?v=969lvXc24Jg>

Jerome Robbins Documentary Part 5 [Ficheiro vídeo]. (s.d.). Obtido em 07 de Dezembro de 2020, de https://www.youtube.com/watch?v=6-B_SGcwKm0

Jerome Robbins: In His Own Words [Ficheiro vídeo]. (s.d.). Obtido em 07 de Dezembro de 2020, de <https://www.youtube.com/watch?v=9ChbvQGSedw>

Jr, R. M., & Reinking, A. (2001). *Broadway tribute "Fosse" [Ficheiro vídeo]*. Obtido em 24 de Outubro de 2020, de <https://www.youtube.com/watch?v=NSKPYPvCrKI>

Kansas City from Oklahoma [Ficheiro vídeo]. (2018). Obtido em 30 de Outubro de 2020, de <https://www.youtube.com/watch?v=rCxKZBh3ljl>

Möeller, C. (2006). *Sweet Charity - Versão Brasileira [Ficheiro vídeo]*. Obtido em 13 de Outubro de 2020, de <https://www.youtube.com/watch?v=o3Uww3wFKa4>

Oklahoma! "The Farmer and the Cowman" - 56th Tony Awards [Ficheiro vídeo]. (2002). Obtido em 02 de Novembro de 2020, de <https://www.youtube.com/watch?v=l56C6U1bdDc>

Oklahoma! The Original London Cast - Dream Ballet (Part 1) [Ficheiro vídeo]. (1998). Obtido em 30 de Outubro de 2020, de <https://www.youtube.com/watch?v=K7GmArz7apw>

Oklahoma! The Original London Cast - Dream Ballet (Part 2) [Ficheiro vídeo]. (1998). Obtido em 30 de Outubro de 2020, de <https://www.youtube.com/watch?v=4qyhD0M4wK0>

Oklahoma! The Original London Cast - Kansas City [Ficheiro vídeo]. (1998). Obtido em 30 de Outubro de 2020, de <https://www.youtube.com/watch?v=vDaYJBcTfkl>

Oklahoma! The Original London Cast - Many A New Day [Ficheiro vídeo]. (1998). Obtido em 30 de Outubro de 2020, de <https://www.youtube.com/watch?v=ZmJnIr7ScTc>

Oklahoma! The Original London Cast - The Farmer And The Cowman [Ficheiro vídeo]. (1998). Obtido em 02 de Novembro de 2020, de <https://www.youtube.com/watch?v=rumeT1wOPzk>

- Out of My Dreams and The Dream Ballet - Oklahoma - Broadway Revival* [Ficheiro vídeo]. (1979). Obtido em 30 de Outubro de 2020, de <https://www.youtube.com/watch?v=qu87osvIYp4>
- Rich Man's Frug Rehearsal with Ann Reinking* [Ficheiro vídeo]. (s.d.). Obtido em 13 de Novembro de 2020, de <https://www.youtube.com/watch?v=iwLORyoCU4o>
- Robbins, J., & Wise, R. (1961). *West Side Story* [Filme]. Obtido em 12 de Setembro de 2020, de <https://www.9movies.yt/watch/west-side-story-3098/?ep=31611>
- Stroman, S. (2005). *The Producers* [Filme]. Obtido em 19 de Setembro de 2020, de <https://www.9movies.yt/film/the-producers-3790>
- Takla, J. (2008). *West Side Story - Versão Brasileira* [Ficheiro vídeo]. Obtido em 13 de Novembro de 2020, de <https://www.youtube.com/watch?v=i1xgN20cW64&t=4683s>
- The Farmer and the Cowman - Oklahoma! Broadway revival* [Ficheiro vídeo]. (2002). Obtido em 02 de Novembro de 2020, de <https://www.youtube.com/watch?v=OucxVyQWx-A>
- The Producers - 55th Tony Awards* [Ficheiro vídeo]. (2001). Obtido em 16 de Novembro de 2020, de <https://www.youtube.com/watch?v=dGMkCw858eE>
- The Producers - Original Broadway Cast - Chicago Tryouts - I Want To Be A Producer* [Ficheiro vídeo]. (2001). Obtido em 15 de Novembro de 2020, de <https://www.youtube.com/watch?v=mZ4V3f0UTJQ>
- The Producers - Original Broadway Cast - Chicago Tryouts - Keep It Gay* [Ficheiro vídeo]. (2001). Obtido em 15 de Novembro de 2020, de <https://www.youtube.com/watch?v=7VD6fwAymck>
- The Producers - Original Broadway Cast - Chicago Tryouts - King Of Broadway* [Ficheiro vídeo]. (2001). Obtido em 13 de Novembro de 2020, de <https://www.youtube.com/watch?v=JtucfAvsCsw>
- The Producers - Original Broadway Cast - Chicago Tryouts - Springtime For Hitler* [Ficheiro vídeo]. (2001). Obtido em 16 de Novembro de 2020, de <https://www.youtube.com/watch?v=gA4tvn0WGwA>
- The Producers Press Event with Nathan Lane, Matthew Broderick, Mel Brooks & More* [Ficheiro vídeo]. (2001). Obtido em 15 de Novembro de 2020, de <https://www.youtube.com/watch?v=sQifp2FycAg&t=71s>
- West Side Story "America" - 34th Tony Awards* [Ficheiro vídeo]. (1980). Obtido em 06 de Novembro de 2020, de <https://www.youtube.com/watch?v=R-QdkRDmqOI>
- West Side Story "Cool" on The Ed Sullivan Show* [Ficheiro vídeo]. (1958). Obtido em 06 de Novembro de 2020, de https://www.youtube.com/watch?v=C_lvknEFZGs
- West Side Story (Broadway) - "America"* [Ficheiro vídeo]. (2009). Obtido em 06 de Novembro de 2020, de <https://www.youtube.com/watch?v=O6wMQM5FVck>

West Side Story (Broadway) - "Dance At The Gym" - The 2009 Tony Awards [Ficheiro vídeo]. (2009). Obtido em 05 de Novembro de 2020, de <https://www.youtube.com/watch?v=DnUmUqvL6Fw>

West Side Story composite [Ficheiro vídeo]. (1957). Obtido em 05 de Outubro de 2020, de <https://www.youtube.com/watch?v=jZ012u4bZc0>

West Side Story Reunion with Rita Moreno, Russ Tamblyn, George Chakiris (The Talk) [Ficheiro vídeo]. (2011). Obtido em 06 de Novembro de 2020

Women in Theatre: Susan Stroman [Ficheiro vídeo]. (2003). Obtido em 23 de Outubro de 20, de https://www.youtube.com/watch?v=VD7Sq_PfWgE

Zinnemann, F. (1955). *Oklahoma!* [Filme]. Obtido em 23 de Setembro de 2020, de <https://ww2.9movies.yt/watch/oklahoma--3469/?ep=4591>

ESCOLA
SUPERIOR
DE MÚSICA
E ARTES
DO ESPETÁCULO
POLITÉCNICO
DO PORTO

P.PORTO

M

MESTRADO
ARTES CÉNICAS
INTERPRETAÇÃO E DIREÇÃO ARTÍSTICA

Os caminhos da coreografia no teatro musical: as trajetórias
artísticas de Agnes de Mille, Jerome Robbins, Bob Fosse e
Susan Stroman
Marianna Chaves

